



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>



25. l. 1



W.E.

BEAUX-ARTS

ET

VOYAGES

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

BEAUX-ARTS
ET
VOYAGES

PAR
CHARLES LENORMANT

PRÉCÉDÉS D'UNE LETTRE DE M. GUIZOT

TOME PREMIER



PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, ÉDITEURS
2 BIS, RUE VIVIENNE

—
1861

Tous droits réservés





INTRODUCTION

M. GUIZOT A M. FOISSET

Val-Richer, 11 décembre 1859.

Je voudrais, monsieur, avoir beaucoup de détails à vous donner sur les deux questions que vous m'adressez. Je prendrais un triste plaisir à vous parler longtemps de l'homme et de l'ami excellent que nous avons perdu. Parmi toutes les expériences que j'ai faites de la légèreté humaine, une des plus pénibles a été de voir avec quelle rapidité les souvenirs s'effacent, et le peu de traces qui restent, au bout de peu de jours, des vies les meilleures et les plus honorées. J'ai quelquefois défendu, contre les mauvaises passions du temps, l'honneur et le repos des vivants ; maintenant que je suis vieux, je me complais à prendre en main la cause des morts, et à ranimer dans l'âme des générations nouvelles la mémoire de leurs pères

qu'elles ignorent ou qu'elles oublient. Quand j'ai publié, il n'y a pas encore un an, le second volume de mes *Mémoires*, j'y ai rappelé le premier des deux faits relatifs à M. Lenormant sur lesquels vous désirez de moi quelques informations, son entrée comme chef de la division des Beaux-Arts au ministère de l'intérieur, quand je fus, en 1830, chargé de ce département. J'étais bien loin de prévoir que ce serait moi qui aurais à déplorer la mort de ce jeune compagnon de mes travaux, déjà si distingué et alors si heureux. Quand je l'appelai auprès de moi, je n'avais encore eu avec lui point de relation intime ; mais je l'avais assez vu pour être frappé de la féconde activité de son esprit, de l'abondance et de l'originalité de ses idées sur les arts, de la variété de ses connaissances, de son admiration vive, je pourrais dire dévouée, pour tout ce qui était beau, et de l'élévation comme de la franchise de tous ses sentiments. C'était un esprit rare et une âme généreuse, à la fois indépendante et sympathique, prompte aux émotions et constante dans ses convictions. Une circonstance particulière m'inspirait pour lui beaucoup d'intérêt. Mariés depuis peu d'années, ils étaient, sa jeune femme et lui, un de ces beaux exemples de bonheur qui donnent, à qui les voit de près, un profond sentiment de satisfaction sur le sort possible de l'homme et le désir d'être pour quelque chose dans une situation si exemplaire et si douce. Je m'estimai heureux de contribuer un peu à la prospérité de ce charmant ménage en mettant M. Lenormant à portée de montrer ce qu'il valait, et je ne me trompai point dans mon attente. Nous passâmes

peu de temps ensemble au ministère de l'intérieur, et il n'y voulut pas rester quand je me retirai ; il avait trop de sincérité dans les idées et trop de fierté dans le caractère pour régler sa conduite selon les convenances de sa fortune ; il était dominé par un besoin impérieux de sa propre estime et de toutes les estimes exigeantes et hautes. Si vous prenez la peine de vous reporter au chapitre x de mes *Mémoires*, vous y trouverez tout ce que j'ai recueilli de mes souvenirs de nos travaux et de nos projets communs à cette époque, dans l'intérêt élevé des arts et de leur application aux grands monuments publics.

Lorsque, en 1832 et peu après mon entrée au ministère de l'instruction publique, je modifiai l'organisation de la Bibliothèque royale, j'y fis entrer M. Lenormant, comme conservateur adjoint et plus tard comme conservateur titulaire, d'abord au Cabinet des médailles, puis au département des imprimés, d'où il repassa en 1841 avec le même titre au Cabinet des médailles, dont sa sollicitude savante et vigilante a notablement accru les richesses. En 1835, j'eus à désigner un nouveau suppléant pour ma chaire d'histoire moderne à la Faculté des lettres, et j'engageai M. Lenormant à s'en charger.

Il a professé pendant neuf ans à la Sorbonne, de 1835 à 1844 ; et au milieu de savantes recherches et d'une multitude de vues ingénieuses et souvent nouvelles, il a porté dans son enseignement ses fortes croyances chrétiennes et catholiques exprimées avec une courageuse franchise. Je dis *courageuse*, car la liberté avait, à cette époque, de bruyants amis qui déployaient pour elle beaucoup

d'ambition et peu de respect ; les opinions de M. Lenormant déplaisaient à leurs passions ; ils le témoignèrent par des désordres contre lesquels il luttait avec une fermeté consciencieuse , mais qui finirent par l'éloigner d'une chaire jusque-là étrangère à ces scandales également funestes à la science et à la liberté. Mais le scandale n'est pas toujours perdu ; M. Lenormant avait ouvert la brèche dans laquelle après lui M. Ozanam s'est victorieusement établi.

Ce sont là, monsieur, non pas, à beaucoup près, tous mes sentiments sur M. Lenormant, mais tous mes souvenirs sur vos deux questions. Faites-en l'usage que vous voudrez. Je suis sûr que vous rendrez , à la vie et à la mort de l'homme et de l'ami si rare que nous pleurons, un hommage digne de lui, et que vous ferez un moment tressaillir le cœur brisé de celle qui survit au bonheur qu'elle a reçu et donné.

Croyez bien, monsieur, à mes plus sincères sentiments de profonde et affectueuse estime.

GUIZOT.

NOTICE

SUR

M. LENORMANT

PAR M. FOISSET

Je viens, après tous les autres, parler d'un homme digne de tous les éloges et de tous les regrets. M. Wallon, M. Vitet, M. Mérimée, M. de Carné, ont rendu assurément ma tâche difficile. Je veux essayer pourtant de redire une fois de plus, aussi brièvement que je le pourrai, cette vie trop courte, hélas ! bien que si pleine et si diversement féconde, cette vie si heureuse et si soudainement, si douloureusement tranchée.

M. Charles Lenormant était né à Paris le 1^{er} juin 1802.

Originaire d'Orléans, son père appartenait à l'une de ces familles de vieille souche bourgeoise, la plupart mieux conservées au xvm^e siècle que la Noblesse elle-même, mais qui s'en vont perdant chaque jour, elles aussi, leurs traditions, leurs souvenirs, leur physionomie, leur caractère, emportées qu'elles sont et comme submergées par la marée montante de nos mœurs démocratiques. Simple bourgeois, il pouvait nommer ses ancêtres en remontant la chaîne des générations jusqu'à

1400; l'un d'eux se trouvait au siège d'Orléans avec Jeanne d'Arc.

M. Lenormant père était notaire à Paris. C'était un homme d'autrefois, un homme tout à la fois d'un esprit très-cultivé et de mœurs antiques, *antiqua virtute ac fide*, catholique fervent, ardent royaliste, intime ami de M. Bellart. Il avait été le premier instituteur de son fils, qui le perdit à quatorze ans, en 1816.

Des mains de son père et par son choix, Charles Lenormant passa dans celles d'un maître aimé, M. Lizarde, dont les lecteurs du *Correspondant* ont appris de lui à vénérer la mémoire ¹. Le jeune élève promit de bonne heure tout ce qu'il devait tenir un jour. Ce serait à M. Saint-Marc Girardin, dont il fut l'émule de collège, de nous dire ce qu'il était au lycée Napoléon (Henri IV) et ce qu'il fut plus tard à Charlemagne. Sa vocation éclatait dès lors : il suivit les cours de l'École de droit; mais jamais, comme on l'a dit spirituellement, jamais on ne put faire de lui un clerc de notaire de la moindre espérance ².

En 1824, il partait pour l'Italie. Comment l'eût-il visitée en vain? Comment aurait-il vu Rome, ses antiquaires, ses artistes, et n'eût-il pas bientôt senti qu'il était né juge compétent de tant de chefs-d'œuvre et de tant de trésors; qu'il était né pour la critique d'art et pour les sciences archéologiques?

A d'autres égards encore, ce voyage devait faire époque dans sa vie. N'est-ce pas en effet à Naples, à son retour de Sicile, qu'il fut présenté à M^{me} Récamier et à sa fille d'adoption? Il avait vingt-deux ans. Seize mois après, le 1^{er} février 1826, le curé de l'Abbaye-aux-Bois bénissait l'union de M. Lenormant avec la femme forte qui devait faire le charme de sa jeunesse et l'orgueil de son âge mûr. Il venait d'être attaché, comme inspecteur des Beaux-Arts, à la maison du Roi par le duc de La Rochefoucauld-Doudeauville.

1. *Correspondant*, t. VIII, p. 51.

2. M. Vitet, *Journal des Débats* du 18 décembre.

De ce moment, le neveu de M^{me} Récamier prit sa part entière de cette existence enchantée qui achevait de s'écouler entre le duc Mathieu de Montmorency, Ballanche, Chateaubriand, M. Ampère et M. le duc de Noailles. M. Lenormant eut plus que sa place de famille dans ce salon qu'un livre charmant nous a presque rendu, dans ce salon privilégié au sein duquel se rencontrent ou se succèdent le duc de Laval, MM. de Sainte-Aulaire, Pasquier, de Barante, de Salvandy, de Lamartine, Augustin Thierry, Villemain, Cousin, Mérimée, Saint-Marc Girardin, Sainte-Beuve, Eugène Delacroix, David d'Angers, de Montalembert, Ozanam, Alexis de Tocqueville, M^{me} Swetchine, M^{me} de Boigne et la vicomtesse de Noailles. Mais ne craignez pas que la science soit sacrifiée. Deux ans à peine ont passé, et M. Lenormant s'arrache à toutes ces délices de société et à sa jeune femme pour suivre Champollion en Égypte.

C'était un événement européen que ce voyage. Il s'agissait de vérifier et d'appliquer une des plus belles découvertes de ce siècle et de tous les siècles, celle de la langue des Pharaons, de leur écriture et de leur histoire. C'était à la fin de 1828, au plus beau moment de cette sève universelle, de cette floraison de toutes les choses de l'intelligence qui restera l'éternel honneur de la Restauration. Avec quelle avidité nous suivions du regard cette seconde prise de possession de l'Égypte par la science française ! Avec quelle curiosité patriotique nous cherchions en tête du journal *le Globe* ces quelques mots : ÉGYPTÉ.

— EXPÉDITION SCIENTIFIQUE. — *Lettres de M. Charles Lenormant !*

C'était la correspondance du voyageur avec sa jeune épouse. Avec quelle émotion nous passions en revue, dans ces lettres si peu officielles, si pleines d'entrain et d'esprit, Alexandrie, Méhémet-Ali, la basse Égypte, les ruines de Saïs, le Caire, Memphis, le Sphinx, les Pyramides ; puis l'Égypte intermédiaire, les tombeaux d'Hermopolis, les grottes de Beni-Hassan, le temple souterrain de Bubastis, Psinaula, ce Pompéi égyptien, cette ville pharaonique retrouvée tout entière avec ses rues, ses

édifices; enfin la haute Égypte, Syout, Dendérah, Thèbes et la Thébaïde, Esné, Syène, Philæ!

Le voyageur avait vécu quatre mois sur le Nil avec Champollion, sans mission officielle, en amateur et à ses frais, compagnon assidu de son chef, dépositaire de toutes ses pensées¹. Mais voici qu'un autre champ s'ouvrait, en ce moment même, à l'érudition française; elle allait explorer, sous la protection de nos armes, cette terre de Grèce qui fascinera toujours la mémoire et l'imagination des hommes. L'expédition scientifique d'Égypte avait donné dès lors tout ce qu'elle pouvait produire: M. Lenormant se hâta de rejoindre la Commission des Arts envoyée en Morée. Le 31 mars 1829, il débarquait à Navarin, jaloux, comme on l'a dit si bien, de prendre sa part des premières conquêtes de l'érudition et l'on peut dire des derniers périls de la délivrance². Après trois mois donnés au premier élan de sa passion pour cette belle contrée, il voulut y conduire sa femme. Mais à peine était-il revenu la chercher et solliciter le nouveau congé dont il avait besoin pour retourner en Grèce, qu'un changement de ministère vint tout ajourner. M. Lenormant ne voulut rien devoir à M. de Polignac, il resta en France.

C'est là que le surprit la révolution de 1830. Il ne l'avait point désirée; mais « il fut de ceux qui, sans insulter le passé, accueillirent avec tout l'entrain de la jeunesse la perspective d'un ordre de choses où la part serait plus largement faite à la liberté³. » Parmi les vainqueurs, il comptait d'avance plus d'un ami. Le nouveau ministre de l'intérieur, M. Guizot, l'avait remarqué entre les jeunes écrivains, tous si distingués, qui travaillaient avec lui à la *Revue française*; il lui confia la division des Beaux-Arts. Comme on l'a dit ailleurs, M. Lenormant continuait ainsi

1. M. Vitet. — Voir dans la *Revue française* (novembre 1829) l'article de M. Lenormant qui a pour titre: *Esquisse de la basse Égypte*.

2. M. Wallon.

3. *Souvenirs de madame Récamier*, t. II. p. 393.

d'une façon sédentaire les fonctions d'inspecteur des musées qu'il exerçait depuis 1825.

L'éminent homme d'État s'en est souvenu dans ses *Mémoires* :

« Dès que je regardai, dit-il, aux rapports du Gouvernement
« avec les sciences, les lettres et les arts, mon sentiment fut
« qu'il fallait sortir de l'ornière administrative et agir autrement
« que par des commis et des instructions. Pour traiter convenablement avec les lettres et les artistes, ce n'est pas assez
« d'une sympathie générale et protectrice : il faut vivre avec
« eux dans des habitudes un peu intimes; il faut leur témoigner
« et leur inspirer une confiance sans prétention et sans apprêt.
« L'esprit est une puissance libre et fière, et qui ne donne
« sincèrement sa bienveillance que lorsqu'elle se sent respectée
« dans sa dignité et sa liberté. C'est aussi une puissance qui
« veut être comprise et aimée; elle attend de ses patrons autre
« chose que leurs faveurs; elle n'est satisfaite et reconnaissante
« que lorsqu'elle rencontre en eux une appréciation intelligente
« et vive de ses mérites et de ses œuvres. C'était mon goût
« naturel de donner à mes rapports avec le monde lettré ce
« caractère. Pour être sûr que, dans les détails quotidiens des
« affaires, il ne leur manquerait jamais, j'appelai aussi auprès
« de moi comme chefs l'un de la section des sciences et des
« lettres, l'autre de la section des beaux-arts, deux jeunes gens,
« M. Hippolyte Royer-Collard et M. Charles Lenormant, élevés
« tous deux dans la société la plus cultivée, formés de bonne
« heure à l'estime, au goût et à la pratique des travaux intellectuels, et doués l'un et l'autre d'un caractère aussi indépendant que leur esprit était distingué. J'avais la confiance que,
« dans leurs délicates attributions, ils ne seraient jamais de
« routiniers commis, et ils devinrent bientôt pour moi d'aussi
« utiles qu'affectueux collaborateurs. Ils m'aidèrent efficacement
« à repousser l'esprit de réaction qui voulait pénétrer dans le
« monde savant, et qui ne tient compte ni des droits ni de la
« gloire. »

On a vu que M. Lenormant ne voulut pas rester au ministère de l'intérieur un jour de plus que M. Guizot; il était de ceux qui savent être fidèles à leurs convictions et à leurs amis. N'ayant jamais eu d'ambition que celle des lettres, il ne lui vint pas à l'esprit de tenter une autre fortune, de chercher une autre carrière. Il se réfugia dans l'asile paisible des bibliothèques publiques : d'abord à l'Arsenal (1830-1832), puis de 1832 à 1835 au Cabinet des médailles, d'où il passa, par le choix de ses collègues, au département des imprimés, au décès d'un savant et aimable bibliographe, Van Praet ¹. Enfin, quand Letronne fut appelé, en 1840, aux Archives du royaume, M. Lenormant rentra, pour n'en plus sortir, au Cabinet des médailles, cette fois avec le titre de conservateur, qu'il devait si dignement porter.

M. Taschereau nous l'a redit, quelle satisfaction n'éprouvait pas le successeur de Barthélemy, de Millin, de Letronne, quand il ouvrait une série nouvelle dans ces immenses collections numismatiques qui sont comme les archives métalliques de l'humanité! C'était, à ses yeux, une sorte de conquête sur le néant; c'était comme la résurrection d'un peuple qui, pourvu de titres incontestables, naissait à la vie de l'histoire. M. Lenormant avait la sagacité qui ouvre les aperçus nouveaux, comme la mémoire qui les féconde en quelque sorte au moyen des rapprochements et des comparaisons. Sur les sommets de la science, c'est M. Vitet qui parle, c'était un éclaircur, un hardi pionnier. C'était en même temps, dans les menus détails, un *classificateur circonspect*. De là, pour diriger le Cabinet des médailles, une aptitude singulière, un heureux mélange de prudence et d'ardeur. Si j'insiste sur ces puissantes facultés,

1. Pendant qu'il était au département des imprimés, M. Lenormant eut l'heureuse idée de réunir dans une sorte d'exposition les incunables et les plus magnifiques reliures que possède la Bibliothèque, en les rangeant par ordre de dates et de pays. C'était comme un enseignement et un défi présentés à l'industrie moderne. Les progrès de la reliure ont prouvé, dit M. Mérimée, que cette pensée avait porté ses fruits.

c'est qu'elles contribuaient à la supériorité du conservateur; c'est qu'elles eurent une influence décisive sur l'organisation et la prospérité du département confié à ses soins. N'étant resté étranger à aucune des branches de l'archéologie et à aucune des parties de la numismatique, il a développé, comme parallèlement, les différentes séries des collections, parce qu'il n'en est pas une qui ne contint, à ses yeux, une aspiration ou une expression de la science. La collection des monnaies françaises, celle des cylindres babyloniens, ne lui ont pas été moins redevables que les séries des médailles grecques et gauloises¹.

Aussi, M. Lenormant était-il noblement fier de son Cabinet des médailles, et il n'est rien qu'il eût craint autant que de le voir déchoir du rang, le premier dans le monde, où l'avaient placé ses devanciers, et où il a su le maintenir. Jamais de préférences exclusives, point de prédilections capricieuses; une sollicitude égale pour chaque case du médaillier, même envie de tout compléter et de tout enrichir; l'œil constamment ouvert sur les cabinets étrangers, sur leurs progrès, sur leurs lacunes, et toujours à l'affût des moyens d'étendre et d'accroître la supériorité du nôtre. C'est ainsi qu'il parvint à diminuer singulièrement ces lacunes qu'une sorte de partialité scientifique de la part de ses prédécesseurs avait laissées dans nos collections numismatiques. C'était sa vie, son orgueil que ce trésor; il l'aimait comme un capitaine est amoureux de son vaisseau; et, n'en déplaise à ses meilleurs amis, je crois, sans hyperbole, qu'après Dieu, sa femme et ses enfants, ce qu'il avait de plus cher en ce monde était le Cabinet des médailles².

Ce qui est bien certain, c'est que les intérêts de ce Cabinet ont passé toujours avant les siens. Réduit, depuis dix années, à un budget de seize mille francs, il était parvenu, à force de zèle et d'activité, à maintenir ses collections, redisons-le, à la

1. *Moniteur*, 7 décembre 1859.

2. M. Vitet.

tête des collections rivales, et cela, en agissant pour son dépôt, comme on le lui reprochait, en fils de famille, c'est-à-dire en s'endettant plus d'une fois personnellement, quelque étroite que fût sa fortune domestique. Une grande douleur, du moins, lui a été épargnée : il est mort avant d'apprendre que le crédit ouvert au Cabinet des antiques était tombé à onze mille francs, c'est-à-dire à un chiffre qu'il est difficile d'appeler glorieux pour un pays comme la France !

Le Cabinet des médailles est l'un des vestibules de l'Institut : dès 1839, M. Lenormant fut appelé à l'Académie des Inscriptions. Il y entra précédé par sa *Numismatique des rois grecs*, par son *Iconographie des Empereurs romains*, par ses beaux travaux sur les sceaux du moyen âge et sur les médailles de France et d'Italie, enfin, par un essai de mythographie des plus remarquables, *Étude de la religion phrygienne de Cybèle*, et par son *Introduction à l'histoire de l'Asie occidentale*.

Ce n'était pas faire infidélité aux Médailles que d'aimer l'Académie. M. Lenormant s'était donné à cette compagnie corps et âme ; aussi sa place y sera longtemps vide, tel successeur qu'on puisse lui donner¹. Nul, en effet, comme lui, ne sera toujours prêt, à toute heure et sur toute question, muni d'une telle mémoire, d'un tel don de saisir comme au vol les rapprochements et les contrastes les plus inattendus. Ce qu'il avait de vues, de rapides instincts, je ne saurais le dire : presque toujours heureux, quelquefois téméraire, comme tous les esprits qui sont moins tourmentés de la crainte de se compromettre que de l'impatience de découvrir. Sans doute il apportait dans les discussions, avec un savoir presque universel, l'ardeur et l'entrain qu'il mettait en toutes choses ; mais, s'il a trouvé des contradicteurs, une voix compétente a rendu de lui ce témoignage qu'il n'a pas laissé d'ennemi ; car, si sa parole était quelquefois vive, son cœur était toujours bon². Telle était, d'ailleurs, l'autorité de

1. M. Vitet, 18 décembre 1859.

2. M. Wallon.

sa parole, que, sur les matières dont il faisait l'objet principal de ses études, il semblait que son approbation ou son opposition donnassent une sanction ou un ébranlement à la doctrine à l'occasion de laquelle elle se manifestait ¹.

Qui ne se souvient qu'il fut, dix années durant, le rapporteur attitré de la Commission des antiquités de la France, comme aussi le représentant le plus habituel de l'Académie dans les séances solennelles, désigné qu'il était d'avance au choix de ses collègues par un double don, le talent d'écrire et celui de lire en public?

Il avait été l'un des fondateurs de la Société de l'Histoire de France. Depuis l'origine (1834), il faisait partie du Conseil administratif et du Comité de publication. Bien peu de membres y apportèrent plus de zèle. C'est à lui surtout qu'est due la publication d'un grand nombre de documents mis au jour par cette société, entre lesquels je rappellerai les papiers d'État de Mathieu Molé, qui ont éclairé d'un jour si pur la figure la plus noble assurément de l'ancienne magistrature française ².

Dans le mouvement intellectuel qui a honoré la Restauration, le réveil du goût pour les anciens monuments historiques de notre pays avait tenu une grande place ³. M. Guizot fit plus qu'on ne saurait le dire pour féconder ce réveil en instituant le Comité des monuments historiques, en lui créant des correspondants sur tous les points de la France. Personne plus que M. Lenormant ne prit à cœur cette restauration des vieux souvenirs de notre histoire; personne n'eut plus vite étudié les besoins de chaque province et de chaque édifice. Nous autres admirateurs passionnés des arts du moyen âge, il nous trouvait,

1. M. Taschereau.

2. M. Lenormant avait donné ses soins, à titre de commissaire responsable de la Société de l'Histoire de France, aux ouvrages suivants : *Commynes*; — les *Procès de Jeanne d'Arc*; — *Marguerite de Valois*; — *Daniel de Cosnac*; — *Mathieu Molé*.

3. M. Guizot.

je crois, trop exclusifs, et, de notre côté, nous lui en voulions un peu de ses préférences pour l'art grec. Mais ceux qui nous représentaient au sein du Comité n'eurent jamais qu'à se louer de son dévouement à l'œuvre commune. « Je l'ai vu là, dit M. Vitet, je l'ai vu là, comme à l'Académie, plein d'invention et de ressources, ne refusant jamais aucun fardeau. Puis, lorsqu'au nom de la politique, on crut devoir, un certain jour, épurer ce Comité, comme on permit par bonheur aux membres maintenus de se choisir eux-mêmes un nouveau président, les exclus s'en allèrent, rassurés sur l'avenir de l'œuvre, puisque la présidence passait aux mains de M. Lenormant. »

Il la garda onze ans (1848-1859). Il s'y trouvait dès longtemps préparé par ses voyages, par ses études, par cet amour passionné de l'art, qui, chez lui, avait précédé et enfanté le goût de l'archéologie. C'est à ce titre qu'il avait rendu compte des expositions de 1831 et de 1832, dans une suite d'articles recueillis depuis en deux volumes, sous ce titre : *les Artistes contemporains*¹. Ces artistes étaient Decamps, Horace Vernet, Léopold Robert, Schnetz, Delaroche, David d'Angers, Pradier, Rude, Étex, Barye, Delacroix, Ary Scheffer, Ingres, Orsel, Sigalon. M. Lenormant donnait à notre école des conseils bienveillants, et, en appréciant quelques-unes de ses productions, il portait des jugements que le temps a confirmés². On sait qu'il n'était pas moins heureusement doué quant au sentiment de la musique. En 1831, il s'était chargé, dans le journal *le Temps*, des feuilletons du Théâtre-Italien. Quant aux arts du dessin, il n'a cessé de s'en occuper, et le *Correspondant* a reçu, à cet égard, ses dernières confidences³. C'était le cachet de M. Lenormant, comme archéologue aussi bien que comme critique, de sentir en artiste la

1. Paris, 1833, in-8.

2. M. Mérimée.

3. *Salon de 1846.* — Fr. Gérard. — *Salon de 1849.* — *Études sur l'art religieux.* — Orsel et Overbeck. — *Salon de 1850-1851.* — M. Périn. — M. Flandrin. — *De l'Art chrétien.* — P. Delaroche. — Ary Scheffer.

beauté de la forme, mais de joindre en même temps à l'émotion du connaisseur le sens historique et l'érudition. Là était son originalité. Serait-ce exagérer la louange de lui appliquer celle qu'a décernée M. Guizot à un juge excellent des choses d'art : « Jeune encore, il s'était fait remarquer des plus difficiles par ce sentiment vif et ce goût pur du beau, par ces connaissances variées et précises, par cette finesse à la fois critique et sympathique dans l'appréciation, qui, bien qu'il n'ait jamais pratiqué aucun art, ont fait de lui, dans l'opinion des artistes eux-mêmes, toute autre chose qu'un savant ou un amateur? »

Un but de plus, une grande et noble carrière, s'offrit bientôt à cette ardeur infatigable. En 1835, M. Lenormant sollicitait la création d'une conférence d'archéologie à l'École normale. M. Guizot le choisit pour le suppléer lui-même à la Faculté des lettres de Paris. La chaire de M. Guizot était celle d'histoire moderne. M. Lenormant se jugeait insuffisamment préparé à cet enseignement. Par un échange amiable avec Lacretelle, il se chargea du cours d'histoire ancienne, et, abordant successivement les plus ardues sommets de la science, il professa, tour à tour, l'histoire des Chaldéens, celle des Égyptiens, celle des Phéniciens, avec des études de chronologie comparée, égyptienne, assyrienne, babylonienne et hébraïque.

L'épreuve fut heureuse. Il se trouva que le conservateur des imprimés à la Bibliothèque était doué d'une parole facile, franche, spirituelle, indépendante, ferme, élevée, comme aussi de quelque assurance en face du public : M. Lenormant était vraiment professeur. Il sentait d'ailleurs plus que personne la nécessité de rendre à la Faculté l'enseignement de l'histoire moderne, et, comme il l'a dit lui-même, dès la fin de 1838, il accomplit son devoir dans toute son étendue.

C'est alors que s'opéra en lui un mémorable changement. « Jusque-là, dit-il, je n'avais jeté sur les faits du christianisme que le regard paresseux et distrait de l'homme du monde : désormais il me fallait remonter aux sources et discuter les

preuves avec l'attention, la gravité que m'imposait un devoir public. L'effet de ce travail fut progressif, mais sûr. A mesure que j'avais dans ma tâche, je sentais s'affaiblir, s'effacer les préventions irrégulières que je devais à mon éducation, à mon siècle. De la froideur, je passai bientôt au respect : le respect me conduisit à la foi. J'étais chrétien et je voulais contribuer à faire des chrétiens¹. »

C'était une grande nouveauté qu'un tel enseignement ; il n'y en avait alors aucun exemple. Le prosélytisme des chaires publiques s'était souvent exercé contre le christianisme, quelquefois au profit d'une sorte d'impartialité philosophique ; jamais il n'avait été catholique. M. Lenormant le fut à visage découvert, sans âcreté comme sans respect humain. Il portait dans sa chaire ce qu'il y a de plus rare en France, le courage civil. Ce fut un courage simple, familier, loyal, une liberté toute chrétienne et toute sincère. Un grand succès fut sa récompense : l'enceinte ordinaire des cours ne suffit point à l'affluence des auditeurs, il fallut leur ouvrir le grand amphithéâtre.

Malheureusement la tolérance n'est pas encore devenue une vertu française. On ne tolère pas le catholicisme, on le *souffre* et encore à la condition qu'il rentre sous terre ; mais, dès qu'il fait acte de vie au grand jour, il y a toujours des hommes prêts à crier : « Les chrétiens aux bêtes ! »

Un nombreux et jeune auditoire, dit M. Vitet, suivait le cours de M. Lenormant avec ardeur ; mais au moment même, à quelques pas de là, un courant tout contraire poussait vers d'autres chaires une autre partie de la jeunesse. Le pouvoir, alarmé de témérités regrettables, fit fermer une de ces chaires, et aussitôt l'esprit de représailles résolut d'interrompre les leçons de M. Lenormant, bien étranger, certes, aux mesures prises contre MM. Quinet et Michelet. On vit alors, comme toujours, ce que peuvent quelques turbulents ; ils firent peur aux paisibles, et

1. *Lettre aux auditeurs du Cours d'Histoire moderne*, 1846.

au nom de la liberté étouffèrent sous leurs cris la voix du professeur. Celui-ci lutta noblement, avec calme, assez pour maintenir sa propre dignité, pour justifier par sa patience la vérité de ses convictions; puis lorsqu'il reconnut qu'il y avait parti pris et qu'en prolongeant la lutte il risquait d'envenimer l'attaque *sans rencontrer peut-être grande chaleur dans la défense*, il protesta et se démit de ses fonctions. — On a honte aujourd'hui de relire le récit, l'exacte sténographie de ces avanies brutales. On s'étonne surtout en ne trouvant dans toutes ces leçons qu'un esprit tolérant et libre, toujours respectueux chez les autres des convictions contraires aux siennes¹.

C'est à ce moment de sa vie que M. Lenormant devint le directeur du *Correspondant*.

En 1829, quelques jeunes gens, M. de Carné, M. de Cazalès, M. Franz de Champagny, M. Wilson et leurs amis, avaient fondé, sous ce titre, un recueil hebdomadaire ayant pour devise : *Liberté civile et religieuse*. L'ouragan de 1830 n'avait pas emporté leur drapeau. Ils l'avaient maintenu haut et ferme pendant la tourmente contre les préjugés de l'extrême droite, les haines de la gauche et les illusions de l'*Avenir*. Il manquait alors un public à cet ordre d'idées; ceux qui les avaient embrassées cessèrent d'écrire en 1834; mais ils ne se manquèrent point à eux-mêmes, parmi eux il n'y eut point d'apostasie.

En 1842, ces jeunes gens étaient devenus des hommes. Quelques-uns même siégeaient dans les conseils de la nation². Une grande question, celle de la liberté d'enseigner, n'avait cessé de passionner les catholiques. Or c'était surtout pour la défense de cette liberté que le *Correspondant* avait été créé en 1829. Je l'ai dit, la conviction de ses fondateurs n'avait pas changé : ils étaient prêts, sous leur ancien titre ou sous un autre, à relever, avec

1. M. Vitet.

2. M. de Montalembert à la Chambre des pairs, M. de Carné à la Chambre des députés.

de nouveaux frères d'armes, la bannière dont ils étaient sans contredit les plus anciens champions.

M. Lenormant fut appelé à nos conférences : il était de ceux qui comprennent qu'une tradition est une force, il insista pour que la nouvelle revue s'appelât le *Correspondant*, et il fit prévaloir son avis. Le 15 janvier 1843, paraissait la première livraison du Recueil, inaugurée par un remarquable article de M. Lenormant, *l'Évangile et l'Histoire*.

Ces temps sont loin ; l'on peut dire que, pour eux, la postérité est déjà venue. Je crois donc avoir le droit de dire que ce fut une époque de vie que celle-là. Oh ! qui nous rendra ces jours ointains où les catholiques de France n'avaient qu'une devise et qu'un drapeau ! La révolution de juillet s'était faite en grande partie contre eux ; elle les traitait en vaincus : *væ victis* ! Mais nous ne cessons du moins de protester bien haut contre cet abus de la victoire. Et nous ne protestons pas en vain. Toujours en minorité, jamais abattus, par cela seul que la tribune était debout et que la presse demeurait libre, nous puisions dans la lutte même une surabondance de séve et de vie. Osons le dire, ce qui subsiste aujourd'hui parmi nous d'ardeur pour l'Église n'est qu'un reste affaibli du souffle puissant qui régnait alors. C'était en effet le temps des prodiges. C'était le temps où le P. Lacordaire fondait les conférences de Notre-Dame, et où cette chose étrange, le froc, réapparaissait avec lui au milieu des fils de la Révolution étonnés, j'ai presque dit respectueux. C'était le temps où la voix de M. Lenormant, et plus tard celle d'Ozanam, tenait la jeunesse des écoles suspendue à des professions de foi catholiques. C'était le temps enfin où, grâce au respect pour le droit de discussion, MM. de Montalembert, Barthélemy et Beugnot retardaient à eux seuls, six semaines durant, le vote d'un bill célèbre ; et, malgré les hypocrites de libéralisme toujours si nombreux, telles étaient, après tout, la vertu des institutions et l'efficacité des doctrines reçues, que, de 1835 à 1848, quatre projets pour la législation de l'enseignement furent présentés

sans que les passions de la gauche soient parvenues à faire passer à l'état de loi la confiscation de la liberté.

« Nous avons eu contre nous, s'écriait M. de Montalembert, nous avons eu contre nous tout ce qu'il y a de puissant, d'influent, de populaire dans ce pays; la grande majorité des deux Chambres, les quatre-vingt-dix-neuf centièmes des journaux, tous les tribunaux, y compris le Conseil d'État, tous les corps savants, y compris le Collège de France, les intrigues de la diplomatie à Rome, l'orgueil de la fausse science, à Paris, tous les hommes d'État, tous les *penseurs*, tous les sophistes et tous les légistes.

« Et cependant nous n'avons pas été vaincus¹ ! »

On s'en souvient, les adversaires ne purent éluder la logique des principes qu'en faisant un appel suprême à la haine, ils sonnèrent le tocsin contre les jésuites. C'était crier au feu pendant le déluge.

M. Lenormant se jeta vaillamment dans la mêlée; il publia, dans le *Correspondant*, son beau livre sur les *Associations religieuses*.

Je viens de relire ce livre. Quinze années se sont écoulées et l'on croirait qu'il est d'hier, tant les questions et les passions sont restées les mêmes. Sous un titre qui semble assez restreint, M. Lenormant fut conduit à les aborder toutes : le principe même de l'association, soumis dans l'Église à un autre principe, celui du renoncement, qui n'éteint pas l'amour, mais le développe et l'élève en l'épurant; la frivolité des craintes soulevées contre ce principe et qui, pour être conséquentes, doivent remonter à l'Église qui le dirige; les reproches dont les ordres religieux ont été l'objet, reproche de corruption, d'intrigue, d'ambition, d'inutilité; la démonstration que les reproches faits aux moines dans le passé ne peuvent plus trouver place dans les conditions toutes nouvelles que leur fait la société moderne; les

1. *Correspondant*, t. XV, p. 3.

accusations de *légitimisme*, d'*obscurantisme*, d'intolérance ; l'utilité pratique des associations religieuses depuis la naissance jusqu'à la mort, l'honneur qu'elles répandent sur la pauvreté, les services qu'elles continuent à rendre à l'agriculture, au commerce lointain, à l'intelligence ; les vrais dangers de la société présente et l'importance dont il est pour elle de faire, non pas grâce, mais justice au dévouement religieux.

Cette apologie des associations religieuses, si courageuse alors et si neuve, même après l'admirable plaidoyer du P. Lacordaire pour le rétablissement des Frères Prêcheurs, fut suivie d'un grand et sérieux travail sur l'enseignement des langues anciennes, puis de nombreux articles inspirés par les périls de ce temps-là : M. Lenormant ne se lassait pas de faire entendre dans le *Correspondant* le loyal accent d'une voix impartiale et conciliatrice. Aussi, quand il eut sacrifié sa chaire au sentiment de sa dignité et à sa foi, nous éprouvâmes le besoin de lui offrir, non pas certes une compensation, mais un hommage, et nous le mîmes à notre tête. Il y est resté neuf ans (1846-1855), et durant ces neuf années, à travers des événements plus forts que les hommes, il a toujours tenu les rênes d'une main ferme et sûre.

C'est ainsi qu'au début d'un pontificat, le plus spontanément, le plus loyalement réformateur et libéral qui fut jamais, et bientôt le plus indignement trahi dans sa clémence comme dans ses aspirations réformatrices, M. Lenormant publia son article *Grégoire XVI et Pie IX*, article capital, digne en tout point d'un ami de la liberté vraie, d'un ami éprouvé de l'Italie, mais trop sincère et trop sensé pour flatter la cause qu'il voulait servir. C'est ainsi qu'en 1847 il soutint contre Gioberti, aujourd'hui si misérablement déchu, mais qui était alors le mauvais génie de son pays, une lutte désespérément glorieuse. C'est ainsi qu'en 1848 il écrivit de nobles pages sur la révolution de Rome et la captivité de Pie IX. C'est ainsi que, durant les mauvais jours, les bulletins hebdomadaires de M. Lenormant retrempaient les âmes honnêtes, soutenaient les espérances, organisaient, dirigeaient et

multipliaient les courages. C'est ainsi enfin qu'après la victoire du parti de l'ordre il préserva tout à fait le *Correspondant* de tout ce qui pouvait compromettre dans l'opinion des indécis l'intérêt sacré de la religion : l'esprit de réaction n'y trouva aucun accès. Nous résistâmes consciencieusement, avant comme après l'encyclique de 1853, à tous les entraînements qui nous semblaient fâcheux pour la cause catholique, et, par exemple, à la croisade contre les classiques, jugée malheureuse à Rome, quelques égards qu'on y ait gardés pour les intentions de ceux qui l'avaient entreprise.

En politique, M. Lenormant n'avait pas fait de lâcheté durant la lutte : quand elle eut cessé, il resta fidèle à lui-même, il se tint debout. Pour avoir fait son devoir contre l'anarchie, il ne se crut pas le droit de calomnier la liberté. Il ne donna à qui que ce soit le droit de dire que ceux qui tenaient la bannière catholique en 1844 avaient changé de religion politique. De 1846 à 1855, le *Correspondant* ne flatta personne : s'il n'eut pas toujours son franc-parler, toujours du moins il eut son franc-taire ; au point de vue politique, il ne fit ni la guerre ni la cour.

Il ne semble pas que les événements aient donné tort à cette attitude. Assurément, elle n'a point empêché les choses de suivre leur cours ; mais, à notre sens, elle a sauvé du moins l'honneur du drapeau. C'est quelque chose.

En 1855, des travaux d'un autre ordre sollicitaient l'ardeur de M. Lenormant ; l'érudition réclamait ses droits : il résigna la direction du *Correspondant*. Mais il ne fut point un seul instant séparé de nous ; il resta membre, et un membre fort actif du comité de rédaction ; jusqu'au dernier jour presque, il continua d'enrichir ce recueil de communications de l'intérêt le plus élevé¹.

Cependant, la science n'avait point perdu M. Lenormant.

1. Nous rappellerons, entre autres, son remarquable article sur les *Catacombes*.

Certes, il avait virilement payé sa dette aux temps orageux où Dieu nous a fait vivre : d'homme d'étude, il s'était fait homme d'action ; il s'était vivement porté sur la brèche pour défendre ces choses sans lesquelles il n'y a rien, l'autel, le pouvoir social, le foyer domestique. Mais il avait religieusement gardé au dedans de lui, au plus intime de son être, le feu sacré, les deux nobles passions de sa jeunesse, la passion de l'art et celle de l'antiquité. Jamais il n'avait renié la muse, jamais il n'avait cessé de s'entretenir avec elle.

On s'étonne de trouver autant d'unité dans cette vie emportée sur tant de rivages divers par une activité presque universelle. M. Lenormant était redevenu professeur. « En 1849, quand tous ses protecteurs étaient en exil et ses amis hors du pouvoir, une libre élection, vœu spontané de ses émules et de ses pairs, le mit en possession de la chaire d'archéologie que Letronne laissait vacante au Collège de France¹. »

Son enseignement, cette fois, remarque M. Vitet, prit un tout autre caractère. Rien n'était plus facile, à propos de l'archéologie chrétienne, que de retrouver les questions, les succès, le public de son premier cours. Son choix fut plus austère. En 1849, la lutte religieuse semblait fort apaisée, et la découverte de Champollion paraissait en péril : pour M. Lenormant, le plus urgent devoir, c'était de la sauver. Son prédécesseur avait abandonné l'Égypte des Pharaons pour celle des Ptolémées. Il appartenait, dit à bon droit M. Mérimée, il appartenait au premier des disciples de Champollion de continuer l'enseignement que celui-ci avait créé. M. Lenormant ramena le cours au programme de sa fondation, et c'est à lui qu'on doit d'avoir rendu à la première de nos écoles l'enseignement d'une science née pour ainsi dire dans notre patrie, d'une science dont il avait reçu la première confiance et dont il n'avait cessé de signaler la portée.

1. M. Vitet.

En effet, dès 1830 il essayait de donner, dans la *Revue française*, au public d'élite qui se groupait autour de ce recueil, une idée nette et précise de la découverte de Champollion, des preuves qui en démontraient la vérité (dès lors tant contestée), et des chances probables de conquêtes que la science historique pouvait augurer de l'étude des textes hiéroglyphiques. Cinq ans après, dans son discours d'ouverture du cours d'Histoire ancienne (1^{er} décembre 1835), exposant les origines de la civilisation grecque, il établissait que l'étude de l'Égypte était devenue pour l'helléniste une obligation rigoureuse. « Ce que l'Égypte nous promet, s'écriait-il, c'est mieux qu'une langue, c'est toute l'encyclopédie d'une société naissante... En même temps, la chronologie s'établira sur des bases irréfragables, à l'aide d'une suite non interrompue de monuments contemporains des diverses époques; par ce moyen, il sera permis à l'esprit humain de remonter l'océan des âges avec une certitude rigoureuse dans une limite infiniment plus étendue qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour... C'est la découverte de Champollion qui, pour la première fois, m'a donné l'espérance que la question des origines de la civilisation grecque serait un jour résolue. »

Plus tard, néanmoins, à la fin de 1837, M. Lenormant constatait, avec la sincérité avérée de son caractère, l'état de la science de l'égyptologue : « Un avenir immense et peu de résultats certains pour le présent; des matériaux en foule, mais dont on conteste l'usage, et qui demeurent encore rebelles à l'examen; des textes non moins nombreux auxquels le reflet des monuments donnera un aspect nouveau, mais dont l'interprétation ne saurait encore être présentée comme absolue. Bien présomptueux, ajoutait-il, bien présomptueux serait celui qui se flatterait de tirer de ces trésors accumulés des fruits immédiats! » Toutefois, il croyait être parvenu dès lors à démontrer que la nation égyptienne, si ancienne qu'on la suppose, et bien que l'empire des Pharaons se perde toujours dans la nuit des temps, que cette nation néanmoins avait une origine asiatique; qu'elle n'était pas

autochthone, née du sol, mais qu'elle avait apporté d'une terre étrangère des souvenirs, des traditions, un commencement de civilisation qui, se développant sur une terre nouvelle, avec des conditions nouvelles, revêtait une forme également à part et singulière. Il avait pu même déterminer d'une manière précise différentes époques dans l'histoire primitive de l'Égypte : d'abord celle des Pyramides, dont l'aspect, la physionomie, lient l'Égypte d'une manière indubitable à la civilisation des bords de l'Euphrate ; celle de la construction du Labyrinthe, qui marque un progrès dans la science astronomique, et à laquelle on peut attribuer la fixation régulière de la chronologie ; celle de la fondation de Thèbes, cette ville sur le terrain de laquelle les éléments asiatiques ont achevé de se transformer, grâce à l'influence du sacerdoce local, de ce sacerdoce dont les idées ont éloigné de plus en plus l'Égypte du type asiatique, qu'elle avait d'abord fidèlement reflété. Le point de vue de M. Lenormant avait changé, il le confessait de bonne foi : l'Égypte pouvait offrir des points de ressemblance avec d'autres pays, tels que la Grèce, sans pour cela leur avoir rien directement prêté ; des deux côtés ce pouvait être le résultat d'un emprunt fait au fonds asiatique. L'Égypte n'était donc plus pour M. Lenormant l'institutrice de la Grèce, et, sans nier absolument les colonies d'Inachus, de Danaüs et de Cécrops (car, pour lui, toute tradition historique reposait plus ou moins sur un fonds réel), il soumettait ces traditions à un nouvel examen, et il y trouvait une explication qui laissait à la civilisation égyptienne son caractère d'isolement.

Voilà où en étaient les notions sur l'Égypte en 1837. Que dirai-je des études hiéroglyphiques ? En proie à une sorte de sentiment divinatoire qui le poussait sans cesse en avant, Champollion, j'en ai pour garant M. Lenormant lui-même, avait négligé la méthode ou s'en était fait une qui ne pouvait convenir qu'à lui : mort, il emportait son secret. Sa *Grammaire égyptienne* restait comme une ébauche de génie ; mais on avait perdu jus-

qu'à ses papiers, que M. Lenormant ne retrouva que par miracle en 1840¹. Or, non-seulement ses travaux étaient incomplets, inachevés, et par conséquent remplis d'énigmes; mais l'instrument avait péri, l'instrument exercé, perfectionné, seul capable de mettre en œuvre des matériaux hérissés d'inextricables difficultés. L'étude des hiéroglyphes fut à peu près abandonnée. Aujourd'hui, quelle différence! Nous assistons comme à une renaissance des lettres égyptiennes. Depuis 1849, de grands travaux en ce genre se sont produits, de plus grands travaux s'annoncent et se préparent. Qu'il nous soit permis de croire que la chaire d'égyptologie du Collège de France est pour quelque chose dans ce réveil, inespéré il y a dix ans.

Mais, pour la postérité, ce qui fera surtout la gloire de M. Lenormant, ce sont ses travaux sur les médailles et sur la mythologie. L'éternel honneur de son nom, ses deux monuments, comme les a nommés M. Wallon, c'est le grand ouvrage qui a pour titre *Élite des monuments céramographiques*, publié avec la collaboration de M. J. de Witte; c'est enfin le *Trésor de numismatique et de glyptique*, dont M. Lenormant est l'unique auteur. Avouerai-je que, rien qu'en jetant les yeux sur les notes de la *Galerie mythologique* (l'un des vingt volumes *in-folio* dont se compose le *Trésor*), j'ai éprouvé un véritable éblouissement? Il semble qu'une vie de bénédictin aurait suffi à grand'peine à cette œuvre gigantesque (le mot est de M. Mérimée). Or, l'auteur était académicien, professeur, historien, critique d'art, et en même temps homme d'action et de lutte; il était de plus homme du monde. N'y a-t-il pas là un tour de force d'intelligence qui tient du prodige?

La céramographie offre des difficultés toutes particulières.

De toutes les parties de l'art chez les anciens, il n'en est aucune dont l'étude ait suivi une marche plus singulière que celle

1. *Notice sur les manuscrits autographes de Champollion le jeune* (perdus en 1832 et retrouvés en 1840), par M. Champollion-Figeac.

des vases peints, longtemps désignés sous la dénomination de *vases étrusques*.

Trop usuels dans l'antiquité pour que les contemporains aient pris la peine d'en parler, trop peu remarqués au temps de la Renaissance; en regard de tant de chefs-d'œuvre d'un ordre supérieur, il n'en fut pas question en France avant le comte de Caylus, au xviii^e siècle. Recherchés dans le nôtre par un certain nombre d'amateurs entre lesquels il faut nommer surtout M. Durand, le compagnon de M. Lenormant dans son premier voyage en Italie, ils n'attirèrent fortement l'attention chez nous qu'à l'ouverture du musée Charles X.

Ami de M. Durand et inspecteur des musées royaux, M. Lenormant était mieux préparé que nul autre à initier le public français à une intelligente admiration de ces productions si fines et si légères de l'art grec à son époque la plus brillante. C'est ce qu'il fit dans la *Revue française* (livraison de mars 1828). Ce ne pouvait être qu'une esquisse; mais, dans cette esquisse, on trouve déjà toutes les grandes lignes de l'histoire des vases peints: l'époque rudimentaire, celle des vases à figures violacées, improprement nommés *égyptiens*; l'époque des vases à figures noires, dont le style rappelle tout à la fois celui des métopes sculptées du temple de Sélinonte et celui des médailles de Lété en Macédoine, analogues aux types monétaires les plus anciens des parties les plus reculées de la Grèce et aux pierres gravées des mêmes âges; l'époque des vases à figures jaunes, qui correspond à celle des statues d'Égine et des médailles *incuses* de Posidonia; l'apogée de l'art qui se personnifie dans Phidias, et qui a son reflet dans les majestueuses peintures des vases d'Agrigente; l'époque de Praxitèle où l'amollissement graduel de la beauté sévère, l'envahissement progressif d'une grâce plus souple et plus variée, se reproduisent parmi nous dans les vases de l'inépuisable Nola; enfin les époques de décadence sur lesquelles je ne veux pas m'arrêter. Qu'il me suffise d'avoir donné ici une faible idée de ce don des rapprochements qui caractéri-

sait à un si haut degré M. Lenormant et qui l'a aidé à éclairer tous les sujets qu'il a traités d'une si vive lumière : à ses yeux, les vases peints suppléaient, sous le rapport de la peinture, aux lacunes qui nous affligent dans l'histoire du développement des arts du dessin chez les Grecs.

Mais l'art n'est pas tout dans ces fragiles chefs-d'œuvre du génie de l'antiquité ; là comme ailleurs, il y a deux choses, la forme et le fond. La plupart des motifs d'ornementation si prodigués dans les vases grecs présentent des symboles religieux et se rattachent à de mystérieuses croyances¹. M. Lenormant n'était pas homme à s'en tenir à la forme. Il voulut aller au fond de ces représentations si variées. Il y chercha, non-seulement la destination primitive des vases mêmes, dont chaque forme paraît avoir été attachée à un usage spécial, mais les rites particuliers à chacun des peuples qui les ont employés, et d'irrécusables témoignages de leurs traditions religieuses. C'est ainsi qu'il devint un mythographe de premier ordre.

« Pour les esprits superficiels, observe M. Mérimée, la religion des anciens n'est qu'une image de leurs gouvernements. L'Olympe est un sénat délibérant des affaires divines et humaines, sous la présidence de Jupiter. Chaque dieu est un magistrat ayant son ressort et son gouvernement. Tel est, en effet, à peu près le résumé des notions que les gens du monde ont puisées dans la lecture des poètes. Mais, à côté de cette religion officielle et arrangée selon un certain esprit d'ordre politique, on aperçoit bientôt qu'il en a existé beaucoup d'autres, que chaque peuple, que chaque cité, que dis-je ? presque chaque famille ont eu leur culte particulier et leurs légendes divines. Ces légendes ou ces *mythes* renferment presque toutes les notions que peuvent posséder des sociétés primitives. L'histoire et la fiction s'y mêlent si intimement, que le point de transition entre l'une et l'autre est impossible à fixer. Souvenirs des grands cataclysmes, astro-

1. M. Mérimée.

nomie, géographie, métaphysique, tous les mystérieux sujets des premières méditations humaines s'y trouvent confondus dans des récits brillants de coloris, auxquels vraisemblablement chaque génération a joint quelque trait de sa façon. Le génie grec transforme tout ce qu'il touche et le marque d'un cachet si original, qu'on hésite à le soupçonner d'avoir emprunté à ses voisins. Pourtant cette civilisation hellénique si puissante, si expansive, qui a réagi d'une manière si énergique sur nos sociétés modernes, ne s'est pas développée spontanément sur le sol de la Grèce, et les Grecs eux-mêmes nous racontent qu'ils ont eu des maîtres, héros ou demi-dieux, venus de l'Orient, possesseurs de connaissances surnaturelles qu'ils ont semées sur le sol le plus digne de les faire fructifier. Ainsi, ce n'est pas seulement à la Grèce qu'il faut demander l'explication de ses mystères, c'est l'Égypte, c'est l'Asie qu'il faut interroger. Le champ des recherches s'agrandit à mesure qu'on y pénètre.

« Des études si nombreuses et si variées semblent dépasser les forces d'un seul homme, et l'on serait tenté d'appliquer dans le domaine de la science archéologique le principe de la division du travail, aussi bien que dans le domaine des arts industriels. Mais tout s'enchaîne tellement dans ces études, qu'en poursuivant un des nombreux filons d'une mine si riche, il est impossible de ne pas le trouver traversé par d'autres filons qu'on ne saurait négliger. Que si de parti pris on prétendait ne s'attacher qu'à une seule des branches de la science, on risquerait de se perdre dans des détails sans importance et de méconnaître la grandeur de l'ensemble. Sans doute, nulle recherche, pour minutieuse qu'elle soit, n'est inutile du moment qu'elle fait découvrir une vérité; mais y consacrer exclusivement son labeur, c'est choisir la tâche du manœuvre portant sa pierre à l'édifice dont il ignore le plan. »

Dans son *Élite des monuments céramographiques*, M. Lenormant a résolu, c'est M. Mérimée encore qui lui rend ce témoignage, les problèmes les plus intéressants que présentent les

peintures des vases grecs. L'immense majorité des sujets qui décorent ces vases étant empruntée à des légendes mythologiques, il a été conduit à entrer dans de grands détails sur les religions de l'antiquité, sur leurs relations entre elles, sur les symboles que l'art a tant multipliés dans les monuments qui s'y rapportent. C'est presque un travail complet sur ces grandes et obscures questions.

Il y revient dans sa *Galerie mythologique*, dans ses *Bas-Reliefs du Parthénon* et dans son *Recueil général de bas-reliefs et d'ornements*, qui font partie du *Trésor*.

La *Galerie mythologique* a pour but de réunir tout ce que les médailles et les pierres gravées renferment d'important pour la connaissance des religions antiques, en y joignant, suivant l'occurrence, des bijoux d'or, des ivoires, des terres cuites et même une réduction des bas-reliefs les plus intéressants qui soient sortis du ciseau grec. Cet ouvrage est demeuré inachevé, il devait d'ailleurs avoir un supplément; mais M. Lenormant n'avait pas voulu ajourner l'occasion véritablement unique qui se présentait à lui de jeter tout d'un coup, et à la fois, une aussi grande masse de monuments dans la circulation des idées, de livrer à tant d'intelligences supérieures, mais reléguées loin des grandes collections, tant d'éléments de discussion dont les descriptions les plus fidèles ne donnent qu'une imparfaite idée. Il avait hâte d'ailleurs d'éprouver, en les appliquant successivement à des monuments isolés et en les nourrissant d'exemples, chemin faisant, les doctrines qu'il s'était faites sur les religions antiques.

Dans le texte de cette *Galerie*, les souvenirs relatifs à chacun des dieux qui y ont trouvé place sont résumés avec une précision et une brièveté modèles. Je citerai, entre autres, l'article *Cybèle*, parce qu'il a trait à l'un des points les plus curieux et les plus obscurs du polythéisme antique, mais aussi à l'un de ceux que M. Lenormant avait le mieux étudiés et dont l'explication fait le plus d'honneur à l'originalité de ses vues mythologiques.

logiques. Son *Étude de la religion phrygienne de Cybèle*, dont la première partie seule a paru¹, est comme un résumé de tout un système d'interprétations, résumé trop concis peut-être pour qui n'a pas présente à la mémoire la masse de faits sur laquelle l'auteur a fondé sa théorie. Il se proposait de développer cette dissertation et de lui donner en quelque sorte une forme démonstrative, dans un ouvrage plus étendu dont la base est un commentaire nouveau de deux dialogues de Platon, le *Cratyle* et l'*Euthyphron*. « S'il m'est permis, écrit M. Mérimée, d'exprimer une opinion sur un travail dont je ne connais que quelques fragments, l'auteur, dans des aperçus tout nouveaux, propose le système le plus ingénieux et le mieux déduit pour l'interprétation de la symbolique grecque. Ce travail, me disait M. Lenormant, peu de jours avant de partir pour la Grèce, était achevé, et il devait le publier à son retour. »

Pour moi, je n'en connais que la première partie, et j'avoue que j'en suis très-frappé. Si la religion de Cybèle présentait, comme l'ont cru tant de critiques modernes, une exception tout à fait insolite, s'il était permis d'isoler ce système mythique de tous les autres, l'essai de M. Lenormant n'aurait, il le reconnaît lui-même, qu'un degré médiocre d'utilité. Mais il n'en est pas ainsi. Vainement des esprits supérieurs se sont-ils attachés à circonscrire les variétés innombrables des religions antiques distinguant, pour ainsi dire, autant de systèmes différents qu'on rencontre de dénominations et d'épithètes religieuses dans les anciens auteurs. Ces efforts qui, après tout, n'ont produit que des résultats d'une inexprimable confusion, semblaient à M. Lenormant tout à fait contraires par leur direction au progrès de la véritable science. Quant à lui, quoi qu'il eût fait pour s'associer à ce mouvement de dissection intellectuelle en mythographie, tout l'avait ramené à de grandes masses, à des faits essen-

1. Dans les *Nouvelles Annales* publiées par la section française de l'Institut archéologique, 1836.

tiels sur lesquels les caprices de la poésie et la diversité des cultes locaux jettent une broderie légère et changeante, sans pour cela altérer le caractère et les qualités du fond.

Or la pensée qu'il avait trouvée partout dans la religion païenne est celle du *panthéisme*, c'est-à-dire l'adoration de la nature entière sous une forme plus ou moins complexe. L'essence d'une divinité *panthée*, c'est d'être à la fois *une* et *plusieurs*. Comment se concilient ces deux caractères opposés ? Par la cohésion, par le lien ; et dans un tel système trouve naturellement place la croyance qui reconnaissait dans une pierre la *Magna Mater* elle-même. Si toute pierre, par sa composition solide et sa cohésion de molécules semblables, est un symbole de cette cohésion vitale qui forme l'attribut le plus religieux de la divinité panthéistique, il s'ensuivra que le symbole de la pierre a dû être appliqué à tous les dieux indistinctement. Or nous trouvons effectivement que partout une pierre brute ou grossièrement taillée a été la première figure de la divinité¹. C'est ce qu'explique l'expression générique de *bétyle* donnée par les Sémites aux pierres sacrées : *La demeure de Dieu*. Telle était la signification des pierres branlantes qu'adoraient nos pères les Celtes, de la pierre sacrée de Delphes, des pierres ointes des carrefours de la Grèce et de Rome, comme des pierres coniques sous la figure desquelles était vénérée la Vénus-Astarté, compagne de Baal-Cronus. Voilà par quels rapprochements inattendus M. Lenormant aimait à montrer que dans ce vaste ensemble qui, à lui seul, embrasse déjà, comme on voit, la plus grande partie de l'ancien monde, — non-seulement le fond des idées elles-mêmes, mais encore les applications de détail se lient, se croisent et s'interprètent les unes par les autres.

Ce bonheur et cette fécondité des rapprochements, M. Lenormant les portait dans toutes les connaissances qui relèvent de l'art et de l'histoire ; et c'est ce qui fait la supériorité du *Trésor*,

1. Pausanias, VII, 23, 3.

qui est comme l'encyclopédie de la numismatique et de la sphragistique. Ce recueil s'ouvre par la numismatique des rois grecs en Europe, en Asie, en Afrique, et il se clôt par les médailles de l'empire français. L'antiquité s'y trouve amplement représentée par cette même numismatique des rois grecs, par la nouvelle *Galerie mythologique*, par les bas-reliefs du Parthénon, par l'iconographie des empereurs romains et de leurs familles. Le moyen âge y comparait à son tour avec les médailles des papes, les sceaux des rois et des reines d'Angleterre, ceux des rois et des reines de France, des grands feudataires de la couronne, des communes, communautés, évêques, barons et abbés. Les temps modernes enfin y sont étudiés à l'aide des médailles italiennes, allemandes, françaises, et dans les cinq volumes in-folio de *l'Histoire de France par les Médailles*, de Charles VII à Napoléon. *L'Histoire de l'art monétaire chez les modernes* couronne et complète cette magnifique revue historique et artistique. Paul Delaroche avait associé son nom à l'exécution graphique de ce monument, jusqu'à présent sans rival.

Il faut y ajouter les *Lettres à M. de Saulcy sur la numismatique mérovingienne*, qui constituent toute l'histoire des monnaies émises pendant la première époque de la monarchie franque. On ne saurait procéder avec une sagacité plus pénétrante à l'interprétation des sigles obscurs que portent ces monnaies, ni marcher d'un pas plus ferme à travers toutes ces ténèbres, qui ne seront jamais complètement vaincues.

Certes, on ne peut mener de front tant de travaux, tant d'études souvent si neuves et toujours si complexes, sans voir et juger, très-vite, et par conséquent sans courir le risque de plus d'une erreur. Mais c'est ici qu'il faut se souvenir de l'hommage rendu à M. Lenormant par M. Mérimée. « L'imagination ne lui faisait point défaut; elle aurait pu l'entraîner loin si elle ne se fût trouvée associée en lui à un esprit juste et à une bonne foi admirable. L'imagination est une qualité utile et précieuse, lorsque, fortifiée par une méthode éprouvée comme celle que

M. Lenormant s'était faite, elle abrège et résume les conclusions de l'expérience. Par un de ces instincts qui ne sont à vrai dire que des raisonnements rapides, M. Lenormant entrevit souvent le but avant d'avoir écarté les obstacles qui l'en séparaient ; mais il ne crut jamais l'avoir atteint avant d'avoir complètement parcouru et déblayé la route qui doit y conduire. »

Faire vite et bien, c'est là le secret des maîtres. M. Lenormant s'y trouvait préparé par d'excellentes études classiques, par un sentiment inné des arts, par une conception aussi prompte qu'ingénieuse, une rare mémoire, et surtout par des comparaisons sans nombre. En effet, c'était une de ses passions que les voyages, et non-seulement il les aimait pour lui-même, mais il les regardait comme l'un des devoirs de sa profession d'archéologue ; à ses yeux le plus érudit des antiquaires n'était qu'un homme incomplet sans la vue directe et l'étude personnelle des monuments. Aussi a-t-il visité cinq fois l'Italie et trois fois la Grèce ; il avait vu l'Égypte, il connaissait à fond toutes les collections des grandes capitales de l'Europe, il avait interrogé de vive voix tous les hommes d'élite à qui la garde en est confiée ; c'est dans cet esprit qu'il a parcouru la Belgique, la Hollande, toute l'Allemagne et qu'il a fait quatre excursions en Angleterre. Je ne parle pas de ses explorations archéologiques pour ainsi dire annuelles en Bourgogne, en Provence, en Touraine, en Bretagne, en Normandie. On pressent quelle masse de connaissances pratiques il avait rapportées de toutes ces courses et combien le voyageur avait complété en lui l'homme d'étude et de cabinet ; il avait su apprendre, il savait sentir et il savait voir. Tel était l'homme que vient de perdre notre pays.

Encore n'ai-je rien dit de son *Introduction à l'histoire de l'Asie occidentale*, ni de plus de trente mémoires, tous dignes d'attention, mais dispersés dans le recueil de l'Académie des Inscriptions et dans les revues archéologiques, ni de ses *Questions historiques*, où il tranche avec une sûreté d'érudition et une indépendance de jugement dignes de lui tant de controverses

contemporaines. C'est là qu'il faut voir ce que le Bas-Empire a tenté de faire des papes, les commencements et la légitimité de leur indépendance temporelle, l'origine et les progrès naturels de leur souveraineté. Quand M. Lenormant abordait ces graves questions, il était loin assurément de prévoir que de son vivant elles redeviendraient brûlantes; mais l'impartiale fermeté des conclusions auxquelles il s'arrête n'en a que plus d'autorité et plus de puissance.

Tel était le savant : que dirons-nous de l'homme, de l'époux, du père, de l'ami? Comme l'a si bien fait ressortir M. Vitet, cette prodigalité de ses forces et de son temps, qui éclatait en lui, n'était au fond que l'entraînement d'une nature généreuse et dévouée; il avait le cœur chaud autant que la tête active, il ne savait rien faire à demi, pas plus aimer que travailler. Un seul exemple dira tout.

On sait quelles passions, en février 1848, menaçaient l'hôtel des affaires étrangères. Dès le 19 février, M^{me} Lenormant venait, au nom de son mari comme au sien, demander à M. Guizot sa mère et ses trois enfants. La même pensée était venue à M. Guizot. Sans attendre l'ouverture qu'on allait lui faire : « Je veux, dit-il, vous confier à M. Lenormant et à vous ce que j'ai de plus cher au monde. Mon devoir va me retenir soit à la Chambre, soit au ministère de l'intérieur pour les mesures à prendre. Je ne vivrais pas si je sentais ma mère et mes enfants exposés à un danger ou même à une terreur. Quand je les sentirai gardés par votre amitié, je serai en repos. » Deux jours après, bien que, dans l'intervalle, un accident grave fût survenu qui pouvait mettre en péril la vie de M^{me} Lenormant, la demeure de M. Lenormant à la Bibliothèque abritait ce précieux dépôt, qui fut chèrement gardé. C'est au bras de M. Lenormant que les deux filles de M. Guizot traversèrent Paris plus tard, de barricade en barricade, pour gagner le lieu d'où elles partirent pour rejoindre leur père à Brompton.

Qu'ajouterais-je maintenant? Les lettres de M. Lenormant,

qu'on trouvera plus loin, raconteront bien mieux que moi son dernier voyage, si glorieux d'abord, bientôt si funeste. C'est à son fils de redire ici ses derniers moments, si admirables de résignation et de foi ; pas une plainte, pas un murmure, telle est la puissance de l'espérance chrétienne, qu'ainsi frappé dans la force de l'âge, dans toute la jeunesse de l'esprit, dans l'ardeur des plus légitimes espérances de gloire, M. Lenormant a pu, à sept cents lieues des siens dont il était l'idole, à sept cents lieues de la femme qu'il a uniquement aimée, mourir non-seulement sans désespoir, mais avec sérénité, avec paix.

On sait le reste, le deuil de la ville d'Athènes, qui a réclamé son cœur et qui a décrété qu'un tombeau lui serait élevé sous ces ombrages où a retenti jadis la voix de Platon, à côté de son ami et de son émule Ottfried Muller. On se rappelle qu'une députation accompagna jusqu'au milieu de nous sa dépouille mortelle et qu'à Paris, au jour des funérailles, un Grec, au nom de ses compatriotes, a dit leurs regrets dans la belle langue de son pays.

Et nous, ses frères dans la foi, nous ses compagnons d'armes, nous ses amis, que dirons-nous ? Qu'ajouter au simple énoncé de tant de travaux par malheur inachevés,

Pendent opera interrupta!...

• au simple récit d'une telle vie, d'une telle mort ? Il y a longtemps qu'on l'a dit, les vraies douleurs sont muettes. Qui nous rendra ces trésors de cœur, de droiture, de dévouement, de mémoire et de divination tout ensemble ; ces trésors si longuement accumulés et si soudainement détruits ? Il est des morts qui glaçant le cœur comme si l'on sentait le tranchant et le froid du glaive. Ainsi en a-t-il été pour nous d'Ozanam, ainsi de M. Lenormant. Lui aussi, il nous manquera longtemps ; il nous manquera toujours, en combien de lieux, hélas ! et sur combien de brèches ! Lui aussi, il était de ceux qu'on ne remplace pas.



BEAUX-ARTS



DU BEAU

Le sentiment du *beau* est un des attributs incontestables de l'homme et l'un des plus difficiles à définir. Depuis Platon jusqu'à nos jours, cette question a occupé un grand nombre d'esprits, et cependant on peut dire que nous sommes plus loin que jamais de la solution du problème. Le défaut capital que je trouve aux recherches qui ont eu le beau pour sujet, c'est de n'avoir rigoureusement déterminé ni la nature des objets auxquels le sentiment du beau s'applique, ni celle des organes qui en sont l'intermédiaire obligé. Ainsi, sans remonter jusqu'aux Grecs chez lesquels τὸ καλὸν signifie à la fois le beau et le bon, et qui ont admis une telle mixture du bon et du beau que les mots qui pourraient servir à les distinguer, καλοκαγαθὸν ont subi une crase dont le résultat a été de les rendre presque inséparables, il suffit de jeter un

coup d'œil sur le *Traité du beau* le plus estimé que nous possédions dans notre langue, celui du P. André, pour s'apercevoir que la question, restée, pour ainsi-dire, platonique, a très-peu avancé dans les temps modernes. Ainsi, le père André admet parallèlement un *beau sensible* et un *beau moral*, c'est-à-dire qu'il ne s'aperçoit pas que ce n'est que par assimilation qu'on a étendu l'idée du beau à des objets de l'ordre intellectuel. Je regarde donc comme peu utile l'exposition des opinions qui ont eu le beau pour objet, même quand ces opinions ont pour garants les plus grands génies qui aient honoré l'humanité. La question du beau platonique, essentielle en ce qui concerne l'intelligence de la civilisation grecque, n'est plus qu'un chapitre des erreurs et des illusions humaines, aussitôt qu'il s'agit de rapprocher le système particulier du disciple de Socrate, du vaste ensemble moral que le Christianisme a constitué. En général, les diverses opinions sur le beau n'ont été jusqu'ici qu'un reflet des idées religieuses ou philosophiques qui ont régné dans le monde. Lorsque l'esprit humain s'est volontairement restreint dans les limites du matérialisme, le beau a pu être senti, mais il n'a jamais été expliqué; dépourvu de base et de cause, il est resté comme suspendu dans les limbes de la pensée. Ceux qui, franchissant les limites de la raison, ont cru devoir nier la matière afin de prouver l'existence de l'esprit, n'ont plus donné du beau, dégagé des organes, qu'une définition tout à fait imaginaire. J'associe à ces *ultras* du spiritualisme, le christianisme, en quelque sorte polémique, celui, qui, préoccupé

de mettre un terme à la longue tyrannie de la chair, a traité avec une violence inflexible le côté matériel de notre nature. Cette entreprise, excellente et sublime, eu égard aux circonstances, ne pouvait produire une appréciation calme et philosophique du beau, essentiellement sensible de sa nature. De nos jours, on a voulu poser les bases d'une conciliation entre les excès du sensualisme et du spiritualisme, on a donné, sous le nom d'éclectisme, cette tentative pour une grande nouveauté. Quant à nous, il nous est impossible d'attacher une haute importance à cette *levée de boucliers*; et en effet, ou les philosophes éclectiques n'ont pas tenu compte de la solution du problème offerte par la religion chrétienne, et alors ils ont recommencé, à grands frais et à l'aide de mauvais matériaux, une toile admirablement tissée; ou tenant pour bonne en soi l'œuvre du christianisme, ils l'ont seulement considérée comme préparatoire, injurieuse à la liberté de l'esprit à cause de l'autorité du dogme, embarrassée de figures et de symboles, garrottée par la discipline, obscurcie et faussée par la tradition, plus propre à satisfaire l'ignorance des masses qu'à dompter l'orgueil de la *gnose*, et, dans ce cas, l'école éclectique m'apparaît comme méconnaissant à la fois la nature humaine et l'histoire; je refuse alors d'aller chercher, dans son pyrrhonisme dogmatique, quelle base on a pu donner au sens du beau, dans des propositions qui n'en ont certainement pas.

Il est donc nécessaire que le lecteur sache à quel point de vue j'écris. Je considère le christianisme, dans l'ensemble de ses dogmes et de sa discipline, comme conte-

nant la solution définitive des problèmes de la philosophie. Cette solution n'est point formelle, mais seulement virtuelle. La philosophie, qui, par la volonté de Dieu, s'est développée seule dans le monde, a son appareil de raisonnement et de démonstration qui lui est propre. Socrate faisait *accoucher* les sophistes de la vérité morale; le christianisme, à son tour, est la puissance obstétrice de la philosophie. L'impuissance de la philosophie d'arriver elle-même à la certitude, impuissance vainement niée par l'orgueil de nos psychologues, est la première démonstration de la nécessité du christianisme, lequel n'est à son tour que la conscience traditionnelle expliquée à elle-même par la révélation. Le monde a pu, il a dû devenir chrétien par la seule impulsion de la conscience; mais les développements nécessaires de la société ayant amené l'âge de la science, la méthode philosophique est devenue un mode d'expérimentation du christianisme. A cela doit se borner le rôle de la philosophie; la philosophie n'est qu'une méthode.

C'est donc au point de vue du christianisme comme vérité, et à l'aide de la philosophie comme genre de démonstration, que nous entreprenons d'abstraire et de définir le sentiment du beau; nous nous maintenons dans le point de vue d'une religion dont un Dieu-Ésprit, devenu homme et chair, a été le fondateur, d'une religion qui ne croit pas que les destinées humaines puissent être accomplies sans que la glorification de la chair accompagne le triomphe de l'âme; c'est dans un tel cadre seulement, que le beau peut avoir son étendue possible, sans cepen-

dant usurper tout l'empire. C'est là seulement aussi qu'un philosophe spiritualiste peut, sans devenir infidèle à sa propre doctrine, proclamer le beau comme un résultat pur et simple de la *sensation*.

Je remarque que, en général, une des causes du malaise de notre siècle est de n'avoir pas envisagé le christianisme tel qu'il est, et de lui avoir opposé, non sa doctrine, mais sa polémique, pour méconnaître à plaisir tout ce qui lui appartient du côté de la matière et de la sensation. Des organes du christianisme ont, de leur côté, paru craindre de répondre, ce qui était pourtant incontestable, que pour eux c'était un mystère, et, par conséquent, une vérité que l'union hypostatique du verbe et de la chair; il n'y a, pour le philosophe chrétien, qu'une chose antérieure à la matière, et j'oserai dire à l'esprit lui-même, c'est Dieu, c'est l'intelligence. Les Pères ont hésité sur la subordination, dans l'ordre des choses créées, de la matière à l'esprit, et l'on a traité cette hésitation de faiblesse; mais Dieu a tiré le monde du *néant*, et non de l'*esprit*, et au delà de cette proposition, qui est elle-même un mystère, le dogme n'a rien statué. D'un autre côté, il est de foi que Dieu, en créant le monde matière et esprit, l'a doué de l'éternité, et l'Église a condamné, comme des hérésies dangereuses, toutes les opinions qui tendaient à affaiblir le caractère matériel de la personne du rédempteur. Énoch et Élie, ravis dans le ciel en corps et en esprit, ont été dans l'ancienne loi la figure du Christ, dont le corps, glorifié par la résurrection et l'ascension, participe non-seulement de l'éternité de la

matière, mais encore de la nature divine elle-même... Tout cela, qui n'est point du domaine de la démonstration philosophique, n'a pour objet que de faire voir la prodigieuse ignorance de ceux qui, croyant avoir découvert que le corps est une puissance et la sensation une réalité, condamnent le christianisme pour avoir voulu annihiler la chair. Le christianisme n'a eu qu'un tort aux yeux des consciences faussées et asservies, c'est, en concédant au corps la coexistence, de ne lui avoir pas reconnu la souveraineté; il est vrai que la souveraineté déléguée au corps amène l'anéantissement de l'esprit, tandis que l'esprit est assez grand et assez près de Dieu pour concéder sans inquiétude au corps ces deux immenses provinces, l'espace et le temps.

Le beau n'est donc que sensible, en ce sens qu'il n'est révélé que par la sensation; mais la sensation ne s'apprécie point, elle ne se juge point elle-même. Le beau, après avoir traversé les organes, arrive à une âme en hypostase avec le corps, et qui juge la sensation en même temps qu'elle l'éprouve. D'après quelle idée, d'après quel type? immense mystère, et que, comme tous ceux de notre nature, nous chercherions vainement à pénétrer. Ici, Platon s'est évidemment égaré, ou plutôt il a substitué un symbole poétique à une démonstration impossible. Dans un travail qui touchait à la même question, j'ai tâché de prouver que le principe de l'art était dans la combinaison du besoin de l'imitation avec celui de l'ordre et de la symétrie. L'art peut être considéré selon qu'il produit ou qu'il touche par ses productions; il est donc ou actif ou passif. — Or, qu'est-ce que le beau, si ce

n'est l'art considéré comme passif, dans les impressions qu'il produit? Mais cette assimilation n'est point suffisante; elle réduirait le beau au beau artificiel, ou produit par les œuvres de l'art; or pouvons-nous mettre en doute que le beau artificiel ne soit la conséquence et le produit du beau naturel? Ce qui nous amène à cette question d'une métaphysique insoluble, le beau est-il dans les objets qui le produisent, ou dans celui qui le ressent? On serait tenté peut-être de placer le beau en dehors de l'homme, quand on réfléchit aux grandeurs astronomiques et à ce qu'on a nommé l'harmonie des sphères; mais, pour se convaincre qu'en procédant ainsi on est victime d'une illusion, il suffit d'introduire cette proposition secondaire, qui me paraît incontestable en elle-même : *Le beau est la conséquence de l'atmosphère*. Et en effet, sans l'atmosphère, il n'y a ni sons, ni couleurs, ni formes, par conséquent, ni musique, ni dessin, ni plastique, ni poésie. L'action de Michel-Ange, qui, devenu aveugle, palpitait encore avec émotion les formes du torse antique, n'était qu'une réminiscence de la vue : et même, si l'on prétendait qu'en certains cas le toucher pût devenir, comme l'ouïe et la vue, le conducteur du beau, le toucher peut-il se concevoir sans l'existence de l'air ambiant? L'apparence que l'atmosphère donne aux objets naturels est donc la condition du beau; le beau n'est donc pas purement extérieur; s'il l'était, il serait basé sur l'apparence; par conséquent, il n'existerait point.

Maintenant, et par contraste, sans descendre aux plus tristes accidents de notre nature matérielle, interrogeons

des organisations qui nous semblent complètes, au moins sous les rapports les plus essentiels. Supposons (et la supposition n'est point gratuite) un homme qui voit assez pour se conduire, qui entend assez pour échanger ses idées avec les autres hommes, toutes les vérités intellectuelles et morales arriveront sans peine à l'âme par ces organes imparfaits, mais jugés suffisants, toutes, à l'exception du sentiment du beau. Le plus grand génie, la plus haute vertu ne seront pas à l'abri de cette sorte d'infirmité : il arrivera donc à des intelligences du premier ordre de ne pouvoir parler du beau (ici la trivialité du proverbe me paraît expressive) que *comme un aveugle des couleurs*.

Il n'est point dans la nature et, pour ainsi dire, dans la nécessité de l'homme qu'il s'explique rigoureusement à lui-même tout ce dont il use et tout ce qu'il perçoit. Aussi le sentiment d'un beau particulier n'en révèle-t-il pas un autre : vous rencontrerez très-fréquemment un peintre qui n'aura pas la moindre idée du beau musical, et réciproquement. Cependant peu d'hommes se reconnaissent étrangers à la notion du beau ; on en a tant entendu parler, le raisonnement, l'assimilation, l'imitation ont tant d'action sur l'homme et remplacent si souvent les influences directes, que très-peu d'hommes sont en état de distinguer si le beau a été pour eux le résultat d'une action médiate ou immédiate. En général, plus l'impression est secondaire et adventice, plus celui qui l'éprouve ou croit l'éprouver s'imagine que la cause en est intérieure ; de là la facilité qu'ont les gens d'esprit, c'est-à-

dire les hommes mieux servis par l'intelligence que par les sens, à construire des théories du beau idéal, dans lesquelles les sens ne sont plus que les ministres, et comme qui dirait les pourvoyeurs d'une puissance qui tire toutes ses émotions de sa propre substance. Quand, au contraire, c'est l'organisation qui excède l'intelligence, quel moyen pouvons-nous avoir de forcer celui qui jouit sans raisonner de s'expliquer à lui-même ce qu'il éprouve? Il faudrait donc la réunion d'une délicatesse d'organes et d'une puissance de généralisation supérieures l'une et l'autre, pour résoudre ce problème de l'existence du beau, lequel, n'étant exclusivement ni dans le monde extérieur, ni dans le sanctuaire de l'âme, ne peut non plus être concentré dans la sensation, pure limite, ligne abstraite, comme celle dont la géométrie reconnaît la réalité sans lui accorder une place dans l'espace.

Au milieu de ces ténèbres, je n'accorderai pas que le beau soit une faculté concentrée dans notre âme, et que la sensation seule soit capable d'éveiller. L'existence une et spirituelle de l'âme exclut la division et le sommeil des facultés. Ici Platon peut venir, jusqu'à un certain point, à notre secours : oui, si le juste n'était rien pour l'homme, rien ne lui révélerait ni l'ordre ni la symétrie. Toute beauté est une pondération et une harmonie; d'un autre côté, toute imitation est une *contre-création*, et l'homme n'est porté à contre-crée que parce que sa destinée ou son salut, selon qu'on parle le langage de la philosophie ou celui de la religion, est une œuvre de contre-création que Dieu lui impose. Aussi, ne nous éton-

nous pas de ce que Dieu a donné à l'homme, non-seulement une intelligence à part, mais des organes d'une nature supérieure. La divisibilité de l'homme pendant la vie est une chimère que philosophes et physiologistes poursuivent également ; l'inégalité des organes d'un individu à l'autre n'est pas plus une objection contre l'unité de notre nature, que l'inégalité des âmes. C'est pour cela que nous pouvons considérer sans trop d'audace nos organes matériels comme chargés d'une double fonction, à la fois matérielle et spirituelle : les sens qui ont le privilège de la double fonction, l'ouïe et la vue, sont les sens nobles, et leur propriété spirituelle chez l'homme me semble aussi incontestable que la spiritualité de l'âme elle-même.

L'alliance du bon et du beau est à la fois un produit et une preuve de la solidarité de notre nature. Mais pour en arriver à l'identité même du bon et du beau, comme l'a fait Platon, il faudrait admettre la perfection comme un attribut de notre âme. Dans l'état de l'homme après sa chute, l'homme a reçu en échange de sa pureté première la responsabilité. Il n'est pas seulement comme en suspens entre la vérité et l'erreur, entre le bien et le mal ; la prépondérance du mal semble une loi de notre être, et le bien n'aurait continué à soutenir qu'une lutte inégale, si le divin médiateur n'était intervenu. Or le beau n'est point une propriété morale en elle-même, on ne le classera ni du côté de la vertu ni de celui du vice ; le beau a ses conditions particulières d'existence et, pour ainsi dire, son siège en lui-même. L'influence qu'il peut

exercer sur la direction morale de l'homme est incontestable ; mais est-ce en bien ou en mal ? La conséquence peut en être heureuse ou malheureuse, sans qu'il soit permis de confondre le beau avec le bien qu'il développe, ou sans que le mal qu'il produit porte atteinte à sa pureté. Parmi les facultés et les passions humaines, le beau tient la place de cette déesse de la mythologie égyptienne, Nephthys, épouse tour à tour de l'impur Typhon et d'Osiris, le bien personnifié. Les Égyptiens plaçaient l'empire de Nephthys dans ces terrains mêlés de sable et d'*humus*, que le désert et la fécondité se disputent et se reprennent tour à tour.

Par sa nature neutre, le sentiment du beau participe donc des passions. S'il n'est pas une passion lui-même, il peut, il doit avoir une affinité décidée avec telle passion plutôt qu'avec telle autre. Le beau, en effet, est l'allié et souvent le guide de l'*Amour*. Ce que nous entendons ici par l'amour, c'est positivement l'appétit charnel. Il affecte l'âme comme tous les autres besoins du corps, mais plus puissamment, parce qu'il y rencontre une qualité qui est dans l'ordre de l'esprit ce que l'appétit charnel est dans l'ordre de la matière. Cet amour céleste, nous l'appelons de son nom théologal, *charitas*. Le propre du beau c'est d'élever l'*amour*, le propre de la *charité* c'est de l'épurer. Mais l'affinité qui existe d'une part entre le beau et l'*amour*, d'autre part entre l'*amour* et la *charité*, nous ne la trouvons point entre le beau et la *charité*. Avant donc de considérer comment le beau peut s'élever jusqu'à la *charité*, après s'être combiné avec l'*amour*, il faut d'abord considérer les

conditions de cette première et essentielle combinaison.

Nous n'hésitons pas à le dire : le sentiment du beau est né dans l'homme avec l'amour. On trouvera peut-être cette proposition bien absolue. On nous demandera ce que nous faisons, dans notre système, de ces développements d'un art terrible et grandiose, tel que celui de l'Égypte, dans lequel l'amour ne paraît avoir joué presque aucun rôle, et qui cependant a précédé les arts des autres peuples. Je n'irai point, pour détruire cette objection, jusqu'à l'exagération de ceux qui déniaient aux Égyptiens l'existence de l'art. Mais il en est de l'art égyptien comme de tous les essais rudimentaires par lesquels l'homme a passé pour arriver à un développement réel et complet dans telle ou telle direction. Or on doit juger d'une chose, non par ses rudiments atrophies, mais par son plein développement. Si je veux savoir ce que c'est que l'astronomie, je ne m'adresse ni aux astrologues de la Chaldée, ni à ceux de Thèbes ; je consulte la science de Kepler et de Newton. Il y a de l'art chez les Égyptiens, parce que l'art se compose d'imitation et de symétrie, et parce que l'imitation et la symétrie ont été la passion dominante des Égyptiens. Mais si le beau est le complément de l'art, de même qu'il peut exister indépendamment de l'art, l'art aussi peut vivre sans le beau. Il y a certainement un art chinois : qui oserait affirmer qu'il y a un beau chinois ? ou si ce beau existe, il est tellement secondaire et convenu qu'on peut le ranger dans l'ensemble des facultés chinoises, comme ces organes dont la trace existe chez les animaux d'un ordre inférieur, sans que le développement

en ait pu avoir lieu. Or, n'oublions pas que, dans cette grande loi de la nature qu'on a appelée l'unité d'organisation, le rudiment ou la simple indication d'un organe suffit pour que l'échelle générale de progression et de développement ne soit pas interrompue.

Quelque violente que soit la passion de l'amour chez l'homme, elle est très-différente de ce qu'elle est chez les animaux. A quelque degré de barbarie que le type humain s'abaisse, au lieu du mâle et de la femelle, on trouve l'amant et l'amante, l'un et l'autre cherchant à plaire, et se parant pour devenir plus beaux aux yeux de l'objet aimé. N'est-ce pas évidemment ainsi que le sentiment du beau s'est développé chez l'homme, et sans ce premier ébranlement causé par le bouillonnement de la jeunesse, qui oserait affirmer que l'homme aurait pu appliquer l'idée de la beauté à d'autres objets qu'à celui de sa passion amoureuse? Parce que nous sommes touchés du beau dans l'ensemble de la nature, parce que le prestige des arts du dessin et de la musique est devenu comme un auxiliaire de la religion, l'habitude étant arrivée à la puissance d'une seconde nature, nous ne concevons plus un état de l'humanité dans lequel on n'ait pas goûté le paysage, dans lequel on ait adoré Dieu hors du temple, et sans la voix de l'homme et des instruments. Et cependant, même chez les nations civilisées, quand pas un être n'est étranger à un certain degré au sentiment du beau dans l'amour, on ne trouvera pas un individu sur cent qui soit réellement affecté par les beautés de la nature. Quant à la présence du beau dans la religion, ob-

servez le silence et la nudité des premiers sacrifices dans la Genèse : l'offrande du pur Abel en a-t-elle été moins agréable à Dieu ? et pouvons-nous croire, d'un autre côté, que certaines communions chrétiennes, pour avoir repoussé tous les ornements de l'art, aient, par cela même, éteint le sentiment religieux ? Il n'y avait certainement pas plus d'art et de recherche du beau dans la religion de saint Antoine et de saint Siméon Stylite que dans celle des *Amis* et des autres sectes qui prient dans des granges et ne chantent point.

De même que la première parure a été celle d'une fiancée, la première chanson a été dictée par l'amour ; le premier dessin dans lequel on ait cherché autre chose qu'une imitation brute et sans grâce a été le portrait de l'objet aimé. Voyez la fable de Dibutade : non-seulement elle est gracieuse, mais encore elle me semble renfermer une incontestable vérité. Avant Dibutade, il y avait certainement dans le monde des temples sculptés et décorés d'innombrables peintures, et pourtant le beau n'existait pas encore dans l'art. Que dis-je ? Hérodote place même l'existence des temples avant celle de la pudeur, et si cette remarque du père de l'histoire n'est vraie que de certaines portions abjectes de l'humanité, toutefois elle doit être prise en sérieuse considération dans le sujet qui nous occupe : car la pudeur est coexistante au sentiment du beau, si même elle n'en a pas été le produit.

Si le sentiment du beau était destiné à élever l'amour, comme nous l'avons dit précédemment, il devait avoir aussi pour conséquence d'en accroître prodigieusement

l'intensité. Par cela même que l'homme ennoblissait ses appétits et les distinguait de ceux de la brute, le charme qu'il trouvait dans l'objet de sa passion devait le rendre insatiable de jouissances. Mais comme l'abus de l'amour n'est point concentré dans l'espèce humaine, nous ne devons point rendre le sentiment du beau seul responsable des excès de l'homme. D'un autre côté, nous rencontrons, par la loi d'une vie commune, le sentiment de la *charité*, aussitôt associé à l'amour que celui du beau, et, comme une sorte de charité paraît exister chez les êtres qui obéissent à la même loi d'association, on conçoit, dès lors, qu'il n'y ait point, malgré tout, de véritable solidarité entre l'amour et le sentiment du beau. Nous ne considérerons donc ce sentiment, ni comme conséquence responsable des excès de l'amour, ni comme cause absolue de ses grandeurs; mais, après en avoir montré la première apparition dans les phénomènes qui accompagnent l'amour, nous allons voir comment il s'est fait une existence propre, sans se dégager complètement de sa première cause, et comment, à son tour, il a entraîné l'amour sur des objets qui n'en paraissaient pas susceptibles.

Il serait impossible de nous faire comprendre, si l'on savait à l'avance quel est le beau dont nous faisons ici la recherche : c'est le beau délicat, souple et varié, c'est le beau complet. Le beau a-t-il existé quelque part en dehors de ces conditions ? C'est une question trop vaste en elle-même pour que nous puissions l'aborder ici ; disons seulement que, quelle qu'ait été, au delà de la symé-

trie et de l'imitation, la proportion du vrai beau dans l'art des Égyptiens et des autres peuples de l'Orient, c'est la connaissance et la pratique du beau complet, tel qu'il a été produit par les Grecs qui a donné la mesure, et j'oserais presque dire, la perception du beau, réalisé par d'autres peuples. Il s'agit donc ici de la production du beau par les Grecs, fait unique et dont les conséquences infinies n'ont cessé d'agir sur le monde. Or, si le développement du beau chez les Grecs a été lié au sentiment de l'amour, devons-nous nous représenter les deux sexes occupés l'un et l'autre, et comme concurremment, à rendre et à ennoblir leurs sensations? L'exemple de Sapho elle-même prouverait que, dans cette carrière, non-seulement l'initiative, mais encore le monopole ont appartenu au sexe masculin. Sapho, dans ses transports, parlait à une femme, et comme un homme aurait parlé. Nous venons de toucher un terrain qui répugne à la délicatesse du christianisme; toutefois, ne nous laissons pas préoccuper par un scrupule, qui mettrait obstacle au progrès de nos recherches. Si la sorte de passion qui a couvert Sapho à la fois de gloire et d'infamie a dû être rare dans tous les temps, il n'en est malheureusement pas de même du genre d'amour auquel est demeuré attaché le nom du plus grand et du plus honnête des philosophes de la Grèce. Or on ne voit pas que les Grecs aient apprécié le beau plus dans un sexe que dans l'autre. De même que, au commencement de la décadence grecque, Plutarque et Lucien établissent la balance entre les deux amours, de même aussi les deux amours semblent

avoir régné dans l'âme des artistes grecs. On n'aime pas à insister, d'ordinaire, sur ce côté de la question ; mais pourquoi ne pas convenir franchement d'un fait qui est dans la conscience de tous ceux qui ont étudié la civilisation grecque dans les monuments originaux ?

Ainsi nous sommes contraint de placer un honteux mépris des lois de la nature en tête du développement du beau chez les Grecs : qu'importe, si, comme nous en sommes convaincu, le beau et le bon sont essentiellement différents ? Mais poursuivons : l'âme se peint dans les traits de la physionomie ; ainsi on pourrait supposer à l'artiste qui, le premier, a peint un beau visage, l'intention de peindre une belle âme ; mais le reste du corps, mais les membres, les mains, les pieds, la proportion, l'harmonie, quel rapport existe-t-il entre tout cela et les qualités intellectuelles ? L'amour seul, dans son exaltation, a pu admirer isolément la forme et l'ennoblir par la pensée. Or, ce qui est essentiel à constater, c'est que le culte de la forme a précédé, en Grèce, l'étude de la physionomie. On peut s'en convaincre en comparant les monuments de l'école *éginétique*, déjà si remarquables sous le rapport de la forme et de l'ajustement, mais nuls quant à l'expression, avec les conseils que Socrate donne aux artistes de son temps dans les *Memorabilia* de Xénophon. C'était une grande nouveauté dans la bouche d'un Grec que de recommander à l'artiste la recherche de l'expression comme un devoir.

Ainsi le même sentiment, diversement appliqué, a porté les artistes grecs à admirer et, par conséquent, à

étudier la beauté des formes dans les deux sexes. Toutefois, une pareille observation ne peut s'étendre chez les Grecs au delà des limites de la jeunesse, et la présence du beau dans l'âge mûr, et même dans les figures de vieillards, me paraît incontestable. Si donc nous répugnons encore à mettre le pinceau et le ciseau entre les mains des femmes, nous devons supposer que les artistes ont obéi d'une manière médiate au sentiment de l'autre sexe, et cherché à rendre ce qu'il aime chez les hommes dans l'âge mûr, et même dans l'âge de retour. La force musculaire développée, la majesté calme et grave, une certaine ampleur qui imprime l'idée de l'autorité, et en même temps le soin du corps, la grâce de la barbe et de la chevelure qui paraît encore Anacréon, la douceur de la physionomie, l'ajustement modeste et gracieux des vêtements, ont été ainsi observés d'abord, puis transportés dans le domaine du beau. C'est par cette voie qu'on arrive de la Vénus de Gnide au Jupiter de Phidias. C'est ce que les Latins ont désigné par le mot caractéristique de *reneres*, auxquelles Silène lui-même n'est pas étranger.

En suivant cette progression, l'art avait acquis tout ce qui lui manquait, la variété des formes, la souplesse des mouvements. Dès que la figure représentée fut douée de la vie, tout dut s'en ressentir autour d'elle, et le sentiment qui l'avait animée se propagea aux accessoires et au fond du tableau. C'est, d'ailleurs, par l'amour que l'homme est le plus intimement associé à la nature extérieure. La beauté des fleurs et des campagnes, les bois,

les montagnes et les horizons, la mer et le ciel, les astres, l'ombre et la lumière, offrant de toutes parts, en rapport avec ce que l'homme éprouve, ou le spectacle de l'amour, ou une espèce de complicité avec lui, ont été successivement étudiés sous le rapport du beau, et l'on peut dire qu'ainsi l'amour a contribué à produire le paysage. L'influence du beau amoureux sur l'architecture est marquée par l'origine que Vitruve attribue à l'ordre ionique. Cette colonne élégante, dont les cannelures reproduisent les plis d'une robe pendante, est surmontée d'un chapiteau dont les volutes imitent la coiffure d'une jeune fille. La colonne corinthienne à son tour est, suivant le même auteur, svelte comme le corps d'une vierge, et le chapiteau qui la couronne est le souvenir d'un hommage rendu à une jeune fille morte prématurément. N'y a-t-il pas toute la mélancolie de l'amour dans ce culte gracieux de celle qui, vivante, avait déjà pu inspirer cette passion? De son côté, le type de l'ordre dorique est, dans sa sévérité, inspiré par le sexe masculin. Tout ce commentaire de Vitruve est, comme on le voit, entièrement favorable à la thèse que nous soutenons; et, d'ailleurs, si l'on contestait les particularités, ne suffirait-il pas, pour la justifier, de faire remarquer combien le sentiment de la proportion, qui est la base de toute véritable architecture, a dépendu, dans l'origine, de l'étude du corps humain? Ici la proportion ou l'harmonie l'emporte sur ce que nous avons appelé la *symétrie* de tout ce que le vrai beau a d'avantage sur le massif et le colossal. La grande pyramide est une masse immense, symétriquement conçue;

mais, selon les règles du beau, le *Parthénon* est le plus grand des édifices de l'univers.

Ce serait d'ailleurs une recherche infinie que celle qui se proposerait de suivre, dans la musique comme dans la poésie, la trace des inspirations de l'amour. Ceux qui ont la pratique et le sentiment des arts me comprendront sans peine, et appliqueront les idées que je viens d'esquisser à tous les objets qui en sont susceptibles ; ce serait en vain que je m'évertuerais en développements pour ceux qui n'auraient pas la conscience de mes prémisses.

Toutefois, je le répète, le *beau* et l'*amour* ne sont pas identiques, et, quand nous aurons attribué à l'amour la propriété d'ébranler les organes humains et de les guider dans la carrière du beau par l'attention passionnée qu'excite la beauté des corps, nous aurons rendu pleine justice à son intervention, sans pour cela prétendre que le beau, dans les *Philippiques* de Démosthène et dans les sermons de Bourdaloue, soit précisément un beau amoureux. Mais, en ceci, l'amour n'est pas encore si étranger qu'on le pense : sans l'emploi du beau amoureux qui, indirectement, gouverne tous les rejetons de la civilisation grecque, depuis le chanteur le plus passionné de la volupté jusqu'au philosophe le plus sec et le plus austère, jusqu'au plus rude des ascètes chrétiens, on n'aurait point songé à communiquer à l'expression du bon la beauté de la forme. L'Évangile, qui est le bon par essence, n'a point, à proprement parler, de beauté de forme ; qui oserait en dire autant de saint Jean-Chrysostôme ou de saint Augustin ?

Établissons donc, comme un fait incontestable, qu'une réunion toute particulière de circonstances ayant développé dans la Grèce et chez les Grecs seulement le culte de la forme, les chefs-d'œuvre produits en vertu de cette disposition ont dès lors exercé sur le monde une influence décidée ; que d'abord l'Italie et les Romains se sont formés à cette école ; que le christianisme, dans la réaction contre l'empire de la matière, n'a point répudié cette influence ; et pourquoi ? Parce que le christianisme tendait au catholicisme, c'est-à-dire à l'universalité ; que, pour être complet, il ne lui fallait repousser rien de ce qui peut charmer l'âme humaine. Le christianisme sentait bientôt qu'entre ses mains le beau grec pouvait être dirigé ; que, au lieu d'entraîner l'âme humaine dans une idolâtrie de la forme, le beau grec pouvait répandre un vernis de grandeur sur les affections que la nature commande et que la religion bénit. Si, pendant le moyen âge, ce qu'on a appelé l'*art chrétien*, et ce que nous nommerons tout simplement l'*art des chrétiens*, a trop souvent méconnu les conditions de la beauté dans la forme, toutefois on ne peut pas dire que l'influence grecque ait jamais complètement cessé, et c'est aujourd'hui un fait établi que, à toutes les époques du christianisme, un penchant vers la beauté de l'art, dirigé et entretenu par la présence des monuments antiques, s'est manifesté dans tous les lieux où cette influence pouvait exister. Aux xv^e et xvi^e siècles, le beau grec a prétendu refleurir pour son propre compte : mais le catholicisme, quoi qu'on en ait dit, a glorieusement résisté, et Raphaël, en faisant de la plus

haute beauté grecque l'expression des plus pures vertus chrétiennes, a résolu pleinement un problème, qu'on n'aurait pas posé de nouveau à notre époque, si l'on n'avait pas perdu de vue à la fois les deux éléments de la question, l'antiquité et le christianisme.



DE L'ART CHRÉTIEN

Je me sens bien rouillé d'une part, bien inexpérimenté de l'autre, pour parler convenablement du second volume de M. Rio sur l'*Art chrétien*. A une époque déjà fort éloignée (et même notablement plus ancienne que celle où commença le travail de M. Rio), je m'étais livré avec ardeur à l'étude des développements de la peinture en Italie : mais d'autres sujets plus abordables pour moi, parce qu'on pouvait les traiter sans changer de lieu, me détournèrent bientôt de ces attrayantes recherches. En m'efforçant d'y revenir aujourd'hui, j'y rencontre une foule de découvertes auxquelles je suis resté étranger : tel nom que je n'avais entendu citer qu'en passant et auquel je ne puis souvent rattacher aucune impression personnelle, a conquis, dans l'intervalle, un relief extraordinaire, et je trouve mes juges disposés à ne tenir aucun

compte de mon opinion, s'ils me voient hors d'état de raisonner sur les *Ombriens* illustrés par M. Rio, un *Gentile da Fabriano*, un *Niccolò Alunno*, aussi pertinemment que sur Raphaël ou Léonard de Vinci. C'est comme dans le *Rituel funéraire égyptien* (qu'on me passe ce reflet de mes préoccupations actuelles), où les assesseurs d'Osiris disent à l'âme qui voudrait franchir le seuil de l'Empyrée : Si tu n'es pas aussi éclairée que nous sur la science divine, tu n'iras pas plus loin !

Le premier volume de M. Rio a paru dès l'année 1836, sous un titre un peu compliqué : *De la Poésie chrétienne, dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. — Forme de l'art, Peinture*. Le second volume, que dix-neuf années d'intervalle séparent du premier, s'appelle simplement : *De l'Art chrétien* ; c'est le drapeau d'une école, au lieu d'une définition exacte du sujet traité dans l'ouvrage. M. Rio a bien le droit d'élever ainsi sa bannière ; car personne n'a exercé une plus large et souvent une plus heureuse influence. En revenant aux lieux dont la fréquentation nous était autrefois si chère, nous retrouvons partout l'action de cet écrivain et la popularité de son nom. Des personnes mieux au courant que moi des travaux contemporains m'assurent même qu'il existe toute une bibliothèque d'ouvrages publiés à l'étranger, et particulièrement en Angleterre, où M. Rio joue le rôle d'*antesignanus*. Je le crois, sans en avoir la preuve, et en me fondant sur ma propre expérience, ayant éprouvé que l'auteur de *l'Art chrétien* est de ceux qui s'emparent irrésistiblement de l'esprit de leurs lecteurs, et qu'une idée

émise par lui laisse son empreinte, même alors qu'on se sent porté à la mettre en doute.

Depuis que le premier volume a paru, et au milieu de l'impression universelle qu'il a produite, j'ai souvent entendu dire que M. Rio avait notablement modifié ses idées, et que, plus tard, on serait étonné du chemin qu'il avait fait dans un sens, tandis que ses partisans croyaient le suivre dans un autre. Après avoir lu le second volume, je ne suis point frappé du changement. Sans doute, l'expérience de l'écrivain s'est accrue, et avec le zèle ardent qui le possède et lui fait braver des obstacles qui arrêteraient l'homme le plus dévoué, ce qu'il a vu et revu dans l'intervalle qui sépare les deux parties de l'ouvrage a nécessairement agrandi son horizon et mis à sa disposition une quantité d'arguments qu'il ne possédait pas d'abord. Mais, si cette connaissance approfondie des faits ajoute à la richesse et à la sûreté des preuves, l'auteur, loin de se démentir, semble entrer davantage dans les principes de sa poétique. Les arts ne l'intéressent, pour ainsi dire, que par rapport à la religion ; il s'occupe avec une répugnance visible de toutes les applications qui ne rentrent pas dans le cadre du christianisme, et cette répugnance l'éloigne sensiblement de l'impartialité. Non-seulement il estime les œuvres de l'art par le but qu'elles se proposent et par l'effet moral qu'elles produisent, mais encore il juge les artistes eux-mêmes sur la pureté de l'intention, établissant ainsi une subordination de ce qui est beau à ce qui est bon, subordination qui va au delà de l'intention de Platon lui-même dans l'enthousiasme de sa philosophie, et que serait

loin d'exiger la sage et profonde morale du catholicisme.

Je concevrais un traité de l'*Art chrétien* où les procédés de l'imitation seraient strictement envisagés au point de vue du bon emploi que la religion peut en faire. On y établirait d'abord l'influence de la rénovation chrétienne sur les arts, puis on réduirait en préceptes ce qu'Orsel a mis en pratique, et chaque artiste qu'on aurait à citer serait apprécié moins d'après son mérite intrinsèque que d'après le secours inspiré ou intelligent qu'il aurait apporté à la glorification des idées religieuses. Mais un tel point de vue exclut nécessairement d'avance la préoccupation d'une forme déterminée. De même qu'on loue Dieu dans toutes les langues et avec tous les instruments on peut et on doit célébrer les mystères du christianisme et exciter la dévotion par des moyens très-différents les uns des autres. Les images de Murillo sont aussi religieuses dans leur genre que celles de Lesueur ou du Bienheureux Angelico dans le leur; et la piété, qui chaque jour s'agenouille avec autant d'émotion devant la *Vierge immaculée* de Saint-Sulpice que devant la Vierge byzantine de Florence, est là pour démentir des classifications et des exclusions en faveur desquelles (j'en ai fait souvent la remarque) on voit les gens montrer d'autant plus d'ardeur que l'idée religieuse est pour eux plus spéculative et plus éloignée de la pratique.

Le point de vue que j'indique n'est point étranger à M. Rio, et l'éminent écrivain me reprocherait, avec juste raison, de méconnaître la largeur de sa pensée. Mais, s'il est, jusqu'à un certain point, en mesure de se défendre

lui-même, ses disciples l'accusent, et l'exagération du thème qu'ils préconisent montre que le professeur dont ils ont suivi la trace n'est pas entièrement à l'abri du reproche. M. Rio a trop de goût et aime trop les arts pour donner jamais dans l'excès de ceux qui, au lieu d'une peinture religieuse, veulent une peinture hiératique. Il jugeait bien sévèrement les Byzantins dans son premier volume, et, quoique sans doute ce qu'il écrivait à leur égard ne dût pas aujourd'hui se reproduire sous sa plume, nous ne croyons pas nous tromper en presumant que le côté conventionnel de l'art, chez les Grecs du Bas-Empire, a dû principalement le rebuter, surtout alors qu'il croyait pouvoir dénier à leurs artistes tout sentiment du beau et toute faculté de le reproduire. Aussi doit-il éprouver une impression pénible en voyant s'autoriser de ses leçons les personnes pour lesquelles l'art chrétien ne saurait, sans dévier de la bonne voie, rien emprunter aux forces et aux libertés de la nature. Mais, à l'émotion pleine d'inquiétude qu'il éprouve dès qu'il voit Masaccio, que dis-je? Giotto lui-même, s'affranchir de la roideur du style religieux emprunté aux Byzantins, on s'aperçoit qu'à ses yeux, c'est malgré le progrès de l'art que les maîtres justement exaltés par lui, tels que Fra Bartolommeo et Léonard de Vinci, ont pu rester des artistes chrétiens, et la sévérité à l'égard de Michel-Ange et surtout de Raphaël, chez un homme d'un sentiment aussi profond et aussi sûr, se fonde, si je ne me trompe, sur une délicatesse de conscience dont l'extrême susceptibilité pourrait bien quelquefois porter atteinte à la rectitude du meilleur jugement.

C'est surtout à l'occasion de Raphaël qu'il m'était resté de la lecture du premier volume une impression qui n'était pas sans mélange de regrets. Je sais bien que cette découverte de la décadence de Raphaël après la *Dispute du Saint Sacrement* (décadence dont les Allemands avant M. Rio disaient déjà quelque chose) n'avait pas été sans influence sur le succès du premier ouvrage. Cette découverte flattait tellement certaines idées, qu'on l'outra dès le principe; aux yeux d'un grand nombre de ceux auxquels M. Rio avait appris à faire des distinctions dans Raphaël, c'était alors une trop large concession au *paganisme* que de prolonger l'âge d'or du peintre d'Urbino jusqu'aux premières fresques exécutées dans le Vatican. Les observations les plus ingénieuses, quand elles pèchent du côté de l'exactitude, portent la responsabilité de l'erreur qu'elles enfantent; cela est si vrai, qu'il m'est arrivé à moi-même, dans la confusion involontaire de mes souvenirs, d'attribuer à M. Rio l'opinion qui place le point culminant de la carrière de Raphaël à l'époque du *Sposalizio*, c'est-à-dire au moment où ce peintre, encore adolescent, reproduisant une composition de son maître, y répandait toutes les grâces naturelles de son propre génie. Hâtons-nous de le dire : M. Rio n'était pour rien dans cette exagération, et il faut remarquer à sa louange que, ne connaissant pas encore le tableau du Pérugin, retrouvé depuis lors dans le musée de Caen, et qui servit certainement de modèle au *Sposalizio*, il avait marqué d'avance avec une extrême sagacité le rapport qui devait exister entre l'œuvre du maître et celle du disciple.

Mais M. Rio connaît le proverbe espagnol : *Ne touchez pas à la reine*. Il avait touché à la couronne de Raphaël, et j'espérais trouver dans le second volume une espèce d'amende honorable, ou du moins un commencement de réparation. Nous le disons avec un profond regret, M. Rio tient plus à sa pensée que nous ne l'aurions cru ; par un procédé dont nous avons déjà indiqué le danger, il mêle à l'appréciation de l'artiste le jugement de l'homme privé. L'idée qu'il se fait de la décadence morale de Raphaël, transplanté dans Rome au cœur même du catholicisme, a quelque chose de désolant, et, comme il a besoin de sacrifier Raphaël à quelqu'un ou a quelque chose, si ce n'est plus l'inexpérience des siècles antérieurs, c'est Léonard de Vinci, devenu presque sans restriction son idole, qu'il exalte aux dépens du peintre placé jusqu'ici par un consentement unanime au-dessus de tous les maîtres.

En principe, je l'ai dit, dans le domaine de l'art, le beau n'est pas nécessairement le vassal du bon. Le Bienheureux Angelico a mérité par la sainteté de sa vie d'être placé sur les autels, et l'ardeur pénétrante de ses sentiments a imprimé à ses ouvrages un cachet de pureté et de dévotion qui nous transporte. Les anciens historiens de la peinture italienne, Vasari, si décrié de nos jours, malgré la reconnaissance qu'on lui doit, Lanzi, dont le mérite n'est pas apprécié à sa juste valeur, ne nous ont pas attendu pour dire, aussi nettement qu'on pourrait le faire aujourd'hui, que l'admirable moine du couvent de San Marco avait répandu la sainteté de sa vie sur ses ouvrages.

Faut-il en conclure que le Bienheureux Angelico soit le premier des peintres? Quelques Allemands le prétendent : mais M. Rio reste, sur ce point, dans une mesure digne d'éloges, et nous devons croire que, pas plus que nous, il n'aurait voulu emprisonner la peinture dans les limites où l'auteur du *Couronnement de la Vierge* avait su trouver des moyens correspondant à la nature de son génie. On a vu d'ailleurs des hommes d'une vie sainte réussir très-médiocrement dans la carrière des arts, et des artistes d'une vie légère et corrompue produire des ouvrages qui touchent par un profond sentiment de religion. Heureux, mille fois heureux celui qui réunit la supériorité morale au génie de l'artiste ou de l'écrivain ! mais les facultés et la conduite ne sont pas dans une relation tellement étroite, qu'on doive, d'une vie obscurcie par quelques faiblesses ou peut-être mal connue, tirer des inductions défavorables à la supériorité d'un artiste.

J'emprunte au premier volume un exemple assez frappant des inconvénients de l'interprétation exagérée du *καλοκαγαθόν* de Platon. M. Rio a mis en parallèle les deux grandes lumières de l'école florentine, Fra Bartolommeo et Andrea del Sarto. Il a trouvé d'un côté une vie pure, une âme pieuse subissant jusqu'à l'enthousiasme l'influence de Savonarole, en un mot un exemple de la consécration à Dieu des talents d'un artiste, exemple digne d'avoir brillé dans le couvent encore tout imprégné des parfums de la sainteté du peintre angélique ; de l'autre côté, son regard a rencontré un caractère faible, et ce que nous appelons familièrement une existence *dépenaillée*. En

appliquant avec rigueur les principes de l'écrivain, il résultait nécessairement du contraste que, dans le premier de ces peintres, devait se trouver un rénovateur de la peinture religieuse, tandis que le second était condamné d'avance aux aberrations du *paganisme* et du *naturalisme*.

Que dire cependant en présence de la *Vierge protectrice de Lucques* et de la *Madonna del Sacco*, les deux chefs-d'œuvre de Fra Bartolommeo et d'Andrea del Sarto ? Avec les qualités propres à l'un et à l'autre de ces artistes, on est frappé de leur air de famille ; on voit qu'ils ont vécu à la même époque, dans la même ville et suivi la même poétique. L'un est plus élevé sans doute, mais plus monotone ; l'autre compense ce qui lui manque du côté du grand caractère par une merveilleuse souplesse. Chez le premier, les têtes sont quelquefois peu significatives, et le clair-obscur en est toujours exagéré ; mais aussi jamais aucun peintre n'a poussé plus loin l'art d'ajuster les vêtements et de donner aux draperies, en quelque sorte, un langage en rapport avec la nature du sujet. Fra Bartolommeo est par excellence le maître de la draperie, et cette supériorité, dont je m'étonne que M. Rio n'ait rien dit, est telle, qu'il faut considérer Raphaël comme ayant largement profité à cet égard des exemples et des conseils de son ami le moine de Saint-Marc, plus âgé que lui de quatorze ans.

Andrea del Sarto, à son tour, n'a pas de rivaux pour la délicatesse et la variété des contours : ses extrémités sont merveilleuses, son modelé d'une science à toute épreuve ; il est vraiment l'*Andrea senza errori* des Florentins. J'ai

sous les yeux le dessin d'une sainte Agnès copiée d'après lui par Orsel : jamais on n'a rendu plus naturellement et plus complètement l'aimable sainteté de la vierge martyre. Andrea del Sarto avait cinq ans de moins que Raphaël ; mais, quand celui-ci quitta Florence, André âgé de vingt-deux ans et précoce comme tous les génies de cette époque privilégiée, s'était déjà fait connaître, et le jeune Sanzio, qui, de même qu'une abeille, butinait tout le miel qu'il rencontrait sur sa route, dut se compléter à l'aide d'Andrea del Sarto comme il l'avait fait en voyant peindre Fra Bartolommeo. Ce dernier lui apprit, avant les prophètes de la chapelle Sixtine, à exprimer, par la grandeur du dessin, la grandeur morale des hommes inspirés, et Andrea del Sarto lui fournit les exemples de cette variété dans l'unité, sans laquelle l'expression de la nature reste toujours incomplète. En un mot, Fra Bartolommeo, peintre de mouvement par excellence, exprime la religion par des moyens inconnus à ceux qui, dans le xiv^e siècle, restaient malgré eux enchaînés à la roideur du moyen âge, et Andrea del Sarto, n'ayant point dans le talent les cordes du sublime, donne le plus parfait modèle de ce que les rhéteurs ont justement appelé le *genre tempéré*, et s'élève à l'expression des idées religieuses dans ce qu'elles ont de doux et d'attrayant. S'il lui manque la grandeur, est-ce la faute de son mariage ou de sa femme ? et, si Fra Bartolommeo reste vague où Andrea del Sarto est si merveilleusement précis, est-ce par dédain pour la nature ou tout simplement parce que de ce côté se montrent pour lui les bornes de la puissance humaine ?

Pour en venir maintenant au parallèle de Raphaël et de Léonard de Vinci, il me semble d'abord que M. Rio est un peu prompt à condamner l'un et à absoudre l'autre. Nous ne trouvons rien dans les contemporains qui nous autorise à douter des sentiments religieux de Raphaël. Il enchantait tous ceux qui l'approchaient par la douceur de son caractère; il ne se montrait, à l'égard de ses rivaux ni jaloux ni envieux : quelle que fût la bonté de son naturel, de telles vertus dans un artiste supposent l'influence de la religion. Que, dans un milieu séducteur et corrompu, Raphaël ait cédé aux conseils de ses passions et à la pente de son siècle, c'est ce qu'il n'est guère possible de mettre en doute; mais nul témoignage n'autorise à cet égard des conclusions exagérées, et les regrets touchants de sa fiancée, la nièce du cardinal Bibiena, au moment de sa mort, montrent, si je ne me trompe, l'objet de cette chaste passion sous un jour beaucoup plus favorable que si l'on s'en tenait à l'étrange apothéose qui, sous le pinceau d'un maître célèbre n'a pas craint d'associer Raphaël à la *Fornarina*. M. Rio nous représente le maître précipité dans le vice par ses élèves, tandis que les contemporains nous dépeignent le maître fascinant ses élèves par le charme angélique de son caractère. L'auteur de l'*Art chrétien* a donc bien besoin de supposer le mal dans le plus attrayant de tous les grands hommes!

Par contre, M. Rio ne veut rien entendre de ce que les contemporains nous ont dit du penchant de Léonard de Vinci à l'incrédulité, et pourtant Vasari se serait com-

plètement tu à cet égard, qu'il suffirait de jeter un coup d'œil sur les manuscrits du peintre de la *Joconde* pour s'apercevoir que la préoccupation religieuse ne devait pas tenir une place considérable dans sa vie. Léonard fut perpétuellement détourné de la peinture par la passion des mathématiques et de l'industrie, et l'école *positive* le compte avec raison au nombre de ses patriarches et de ses précurseurs. La *Galatée* de Raphaël est un modèle de chasteté chrétienne en comparaison de la *Léda* de Léonard de Vinci, et je ne crois pas qu'il soit arrivé une seule fois au peintre d'Urbain de faire servir, comme Léonard, la même tête et le même geste pour rendre un Bacchus et un saint Jean, ainsi qu'on peut s'en convaincre en comparant deux précieux tableaux de la galerie du Louvre. Le témoignage de son siècle n'est pas favorable aux mœurs de Léonard, et les soupçons bien ou mal fondés qui pèsent sur lui sous ce rapport sont plus graves que tout ce qu'on peut imputer à Raphaël. Enfin n'y a-t-il pas de la rigueur, chez un chrétien, à mettre en contraste la mort presque subite d'un homme de trente-sept ans, enlevé par un coup de foudre à toutes les séductions d'une existence adultère, avec les derniers moments d'un vieillard dégoûté de la vie, et qui emploie au moins trois années de repos et de solitude pour se préparer à la mort?

Je suis convaincu, avec M. Rio, que les derniers actes de religion qui signalèrent la fin de Léonard de Vinci furent sincères : j'en crois la lettre de son élève Melzo, racontant qu'il a reçu tous ses sacrements et qu'il était



bien disposé ; je m'en rapporte aussi à la nature des Italiens, où rarement, en présence de la mort, les forfanteries de l'incrédulité se soutiennent. Mais je ne saurais attacher la même importance que M. Rio au testament du grand homme, reçu par un notaire d'Amboise, en présence des représentants du clergé séculier et régulier de la ville, et où les fondations d'*obit* ressemblent à tout ce que les usages du temps obligeaient de faire. En tout cas, cette preuve des derniers jours serait-elle aussi concluante que l'a cru l'auteur de l'*Art chrétien*, je ne vois pas quelle induction il faudrait en tirer pour la jeunesse et l'âge mûr de l'artiste. Léonard, dans tout ce qu'on connaît de lui, sent le philosophe bien autrement que Raphaël, et je m'en tiens, pour ce qui le concerne, à la confiance du chrétien dans la miséricorde de Dieu.

Cependant il reste, de l'aptitude de Léonard à rendre les beautés de la religion chrétienne, un monument du premier ordre, quoique déplorablement mutilé. M. Rio fait à cet égard une remarque qui m'a frappé par son extrême justesse. Le fondateur de l'école lombarde est arrivé, selon lui, à la plus parfaite et la plus sublime expression de la figure du Christ : il en a, pour ainsi dire, créé le type, de même que Raphaël a réalisé celui de la Vierge. En un mot, pour ce qui concerne le divin dans l'humanité, Raphaël a fait pour la femme ce que Léonard avait fait pour l'homme. Je suis frappé de cette pensée ; mais qu'est-ce à dire ? S'ensuit-il que Léonard l'emporte sur Raphaël de toute la supériorité de l'Homme-Dieu sur la plus pure et la plus bénie des créatures humaines ? En

vérité, ce serait une singulière conclusion, et M. Rio, tout porté qu'il est pour Léonard de Vinci, ne nous autorise pas à la lui attribuer.

Seulement l'habile et ingénieux critique se trouve en présence du plus difficile problème qu'offre l'appréciation des œuvres de l'art moderne ; et, là où tout le monde a hésité, il ose se prononcer contre Raphaël en faveur de Léonard. M. Rio omet, cela va presque sans dire, un autre parallèle non moins redoutable, celui de Raphaël et de Michel-Ange. Nous ferons comme lui, sans avoir probablement les mêmes raisons pour nous abstenir. Michel-Ange est à la fois un peintre sublime et terrible, un architecte de génie, un poète plus grave et plus robuste que les premiers de son siècle, et le plus grand des sculpteurs modernes : c'est la plus haute figure que l'art ait jamais offerte. Que personne n'ait pu le suivre à cette élévation, et que mille imprudents Icares se soient perdus à sa suite, ce n'est pas une raison pour le nier lui-même ou pour l'amoindrir. Mais, comme peintre, Raphaël est plus complet sans être moins grand peut-être, et, si le colosse florentin lui a causé plus d'une insomnie et l'a entraîné dans quelques efforts moins conformes à sa propre nature que les qualités qu'il trouvait à imiter chez les autres, il reste affranchi, comme peintre, d'une infériorité sensible à l'égard d'un artiste dont le trône exceptionnel s'élève solitairement à distance des autres hommes.

Quant à Léonard, tout son cortège d'ingénieur, d'industriel et de musicien, le gêne au point de vue de l'art plutôt qu'il ne l'enrichit ; il en est même quelque peu

amoindri comme peintre. En voyant de lui si peu de productions authentiques et tant d'œuvres inachevées, on ne peut s'empêcher de s'en prendre, d'une aussi regrettable stérilité, à cette curiosité excessive. Sans doute un seul chef-d'œuvre vaut mieux que mille ouvrages du second ordre ; mais l'abondance est, dans l'artiste, une qualité précieuse, et Raphaël, arrivant avec ce qu'il a produit en vingt années, devant ce vieillard qui aurait pu, après un demi-siècle d'hésitations, renfermer dans une seule caisse la moitié de ses titres de gloire, Raphaël semble déjà bien près d'entraîner la balance en sa faveur.

Toutefois, si l'on serre la question d'un peu plus près, le problème devient plus difficile à résoudre. Cadre contre cadre, tête contre tête, et même fresque contre fresque, Léonard a-t-il pénétré plus avant que Raphaël ? Bien des artistes et des amateurs l'ont cru, et, pour mon compte, j'ai été souvent tenté de le penser. Un peintre observateur, après s'être obstiné à chercher la *Cène* de Léonard derrière le brouillard impénétrable qui l'a recouverte en l'effaçant, me disait dernièrement qu'il croyait avoir assez reçu le prix de sa persévérance, pour reconnaître à des signes suffisants, dans cette fresque, le suprême effort de la peinture. Dans un genre tout opposé, et pour rendre l'éclat et le charme de la beauté comme les anciens en dû le faire, on porte tous les jours, et on a raison de porter, le même jugement du portrait de femme connu sous le nom de la *Joconde*. N'allons pas plus loin, et contentons-nous de dire que la gloire de Léonard, c'est de pouvoir, avec une fresque effacée et un portrait ina-

chévé, tenir en balance la supériorité d'un peintre qui, tel qu'un fleuve, s'est répandu à flots semblables et avec une égale pureté dans toutes les branches de son art.

Si l'on était rigoureux envers Léonard, on pourrait dire que la *Joconde* a le prestige de l'inachévé et la *Cène* celui de la destruction. Nous sommes habitués à ces mirages avec les fragments antiques, toujours plus puissants sur l'imagination que les ouvrages qui nous sont rendus par la terre dans leur intégrité. En nous restreignant à ce que nous pouvons apprécier, la *Joconde* est-elle exempte de toute affectation; les draperies n'en sont-elles pas un peu sèches et minutieuses, de manière à rappeler l'ancienne timidité? et l'équilibre qui règne dans les plus parfaits ouvrages de Raphaël ne constate-t-il pas un effort au moins aussi considérable que celui qu'on admire dans Léonard?

Il y a des moments où je serais tenté de penser que Léonard n'est après tout que le dernier et le plus illustre des *précurseurs*. Après avoir passé deux siècles à brûler de l'encens devant les *créateurs*, on en est arrivé à reporter une grande partie du culte qui leur était voué sur les maîtres qui les avaient initiés aux secrets de l'art. Les *précurseurs* séduisent nos sens blasés, au même titre que les peintres gothiques. On les préfère comme plus naïfs, sans songer qu'ils avaient eux-mêmes toute l'audace de la création, par rapport à leurs prédécesseurs immédiats. J'appelle *précurseurs* les peintres qui, par une coïncidence remarquable, se montrent immédiatement derrière les quatre plus grands artistes du xvi^e siècle, non compris

Léonard de Vinci; Dominique Ghirlandajo ouvrant ainsi la porte à Michel-Ange, Pérugin à Raphaël, Jean Bellin à Titien, Mantegna au Corrège.

Le rapport des quatre précurseurs avec leurs disciples n'est pas exactement le même : La plus grande distance est de Ghirlandajo à Michel-Ange, la moindre de Bellin à Titien. Corrège commence par s'éloigner à peine de Mantegna, qu'il ne paraît avoir connu que par l'intermédiaire de son fils : Raphaël ne se montre d'abord attentif qu'à embellir la manière du Pérugin. Pérugin a survécu à son disciple, et même achevé un de ses ouvrages ; Bellin, stimulé et instruit par les succès de son élève, est arrivé, dans la dernière partie de sa carrière, à une profondeur que Titien ne semble pas avoir égalée. Corrège, lancé dans les voies d'une audace excessive, fait oublier la source où il avait d'abord puisé ; Michel-Ange, qui avait laissé la ceinture des Grâces à son premier maître, ne le rappelle que par l'aspect de ses peintures à l'huile, dans le peu de circonstances où il a consenti à se servir de ce procédé, qu'il dédaignait. Léonard, plus vieux de vingt-cinq ans que Michel-Ange, et plus jeune que Ghirlandajo d'une année seulement, est comme un initiateur général aux mystères de la grande peinture. Si nous pouvions juger autrement que par des reproductions imparfaites des deux *cartons* où Léonard déjà mûr lutta contre le jeune Michel-Ange, nous saurions à quoi nous en tenir sur ce que l'un avait pu emprunter à la vigueur de l'autre, sur ce que l'autre avait su tirer de la perfection du premier. Quand on songe à quelle époque remonte ce

grand effort, et de combien d'années il a devancé les fresques de la chapelle Sixtine, de la *Pacè* et du Vatican, on se sent raffermi dans la pensée que c'est faire quelque tort à Léonard que de le mettre en parallèle avec les artistes de la génération suivante, même alors qu'on insiste sur les motifs qui militent en faveur de sa supériorité absolue. C'est donc encore un précurseur, et le plus grand. Il nous fait illusion par son immense progrès : nous le croyons maître de toutes les ressources de l'art, même alors qu'il essaye encore et qu'il tâtonne ; il arrive à exprimer déjà tout l'avenir que l'école italienne portait dans son sein ; il est si puissant, qu'il fait oublier ce qui lui reste de la naïveté des âges précédents ; on ne se souvient plus qu'il y avait un pas, et un grand pas à faire après lui.

Ce pas fut l'ouvrage de Raphaël. Nous n'entreprenons pas de refaire ici l'histoire de ce merveilleux talent, histoire recommencée tant de fois. Mais il est des points que les controverses récentes, même dans leurs plus regrettables écarts, éclairent d'un jour nouveau. Je suis loin de croire que le jeune Sanzio ait été aussi redevable à ses maîtres qu'on le pense généralement. Le plus grand avantage de sa naissance et de sa première éducation fut d'échapper à l'influence d'artistes trop puissants, qui auraient pu prématurément le dominer. Lorsque je m'exprime ainsi, il va sans dire que je suis loin d'attribuer au Pérugin la valeur qu'on lui accorde généralement à notre époque. C'est surtout comme peintre chrétien, comme peintre mystique, suivant l'expression favorite de M. Rio,

que la supériorité du Pérugin me semble contestable. Il avait une habileté extraordinaire dans le maniement du pinceau, une finesse incomparable dans l'exécution des chairs, des cheveux et des poils, une grâce, une douceur charmantes, sans beaucoup d'originalité dans la manière de concevoir les sujets et de les rendre. De là sa monotonie, qui autrement resterait inexplicable.

M. Rio a rapproché d'une manière fort ingénieuse plusieurs circonstances dont il a composé un système certainement très-spécieux. Ce qu'il dit de l'école ombrienne a séduit les meilleurs critiques, et l'on a peine à se défendre soi-même de cette attrayante pensée. L'expérience a beau démontrer la fragilité de la combinaison imaginée par M. Rio, on aimerait à croire avec lui qu'il a existé entre Rome, la Toscane et la Lombardie une école particulière, comme un nid de peintres mystiques inspirés d'abord par le culte de saint François d'Assise, et qui, après une suite d'efforts toujours heureux, sont arrivés à leur apogée dans la personne du Pérugin, détachant ensuite de leur tige un rameau d'une incomparable beauté, mais destiné à s'altérer et presque à se flétrir sous le souffle du paganisme triomphant dans la Rome pontificale. Si M. Rio avait fait un usage moins fréquent de cet arrangement spirituel, si la théorie de l'école ombrienne n'était pas devenue pour lui une explication pour ainsi dire universelle, les esprits qui aiment l'exactitude auraient ressenti moins de défiance. Mais, en présence d'un système qui, non content de demander à prendre place entre les autres, ne tend à rien moins qu'à

les renverser tous, nous ne craignons pas de faire observer qu'il existe une longue solution de continuité entre les peintres étrangers à l'Ombrie qui vinrent orner, au commencement du quatorzième siècle, le monument élevé à la gloire de saint François, et l'artiste qui décora les monuments de Pérouse vers la fin du xv^e siècle. Cet artiste lui-même, dont le plus grand mérite peut-être est de n'avoir pas eu de devanciers dignes de lui dans la contrée qu'il habitait, n'a pas une dévotion et un mysticisme qui l'élèvent au-dessus de son siècle. Vasari l'a-t-il calomnié lorsqu'il l'accuse d'une misérable impuissance à concevoir les vérités de la religion? Je me demande l'intérêt qu'aurait eu l'auteur de la *Vie des peintres* à noircir ainsi la mémoire d'un homme dont il reconnaît tout le talent. On met toujours en suspicion les assertions de Vasari quand il s'agit de peintres étrangers à la Toscane. Mais, en général, si les informations de Vasari sont incomplètes, ses erreurs ne semblent jamais volontaires, et, à l'user, on reconnaît en lui une impartialité véritable.

Dieu veuille pourtant que Vasari ait exagéré le matérialisme brutal du Pérugin! Cela n'empêcherait pas qu'on ne restât frappé de l'uniformité des expressions qu'il donne à ses figures dans les sujets les plus disparates. Je crois fermement, avec la plupart des critiques antérieurs à M. Rio, que Pérugin n'a rien peint de plus remarquable que les figures de héros païens qui décorent la salle du *Cambio* à Pérouse. Or, changez l'ajustement de ces figures, et, au lieu de philosophes et de guerriers grecs ou romains, faites-en des prophètes et des martyrs, on

n'aura jamais trouvé une plus belle occasion pour louer le *mysticisme* de l'art. La fin du quinzième siècle était un âge de fer pour la religion en Italie; la piété y était le fruit de l'habitude, on peignait saintement par routine, et nous nous laissons facilement prendre à ces apparences. Un antiquaire romain me montrait, il y a quelques années, les appartements du Vatican, à la voûte desquels est représenté le pape Alexandre VI en prières. « Voyez, me disait-il, quel air de recueillement et de componction ! N'a-t-on pas dû calomnier un pontife capable de fournir un tel modèle ? » J'admirai qu'on pût tenir sérieusement un propos de cette sorte, et je me promis bien de me défier un peu plus encore qu'auparavant de ces semblants d'inspiration religieuse.

Le bonheur de Raphaël, c'est d'avoir reçu dans l'atelier du Pérugin une éducation appropriée non-seulement à sa nature, mais à son âge. Quelque chose de plus robuste et de moins délicat eût pu, pour ainsi dire, arrêter sa croissance. Dès lors il fut capable de rendre, dans une juste mesure, tout ce qu'il pensait et tout ce qu'il sentait. Ce qu'on appelle avec raison les trois manières de Raphaël répond au caractère des trois âges de sa vie d'artiste, l'adolescence, la jeunesse et l'âge mûr. Par un bonheur inouï, il peignait comme un adolescent quand la peinture italienne achevait de sortir (au moins quant aux moyens d'exécution) de sa longue enfance; il donna à ses ouvrages l'empreinte de la jeunesse dans le temps qui, pour l'enchaînement des progrès, correspond à la transition du printemps à l'été; il montra la matu-

rité de l'âge lorsque l'art de sa patrie n'avait plus rien à acquérir. Effet et cause à la fois, il subit toutes les influences heureuses, et celle qu'il exerçait transforma tout autour de lui. On n'avance pas, il est vrai, dans la vie sans perdre quelque chose à proportion de ce qu'on gagne, et rien ne fait oublier les grâces de l'adolescence ou le charme de la jeunesse. Mais ces pertes, avec la compensation qui, dans les natures supérieures, en est la suite nécessaire, ne peuvent, en aucun cas, être qualifiées de décadence par les esprits justes.

Sans doute, le plus heureux naturel n'échappe pas à des crises de transformation. Raphaël en subit deux, dont la seconde est plus connue que la première. A Florence, lors de son second séjour, il eut l'idée d'échapper à la sécheresse de la manière du Pérugin par l'alliance de la largeur, de la légèreté et de la transparence. C'est alors qu'il fit la *Vierge au baldaquin* que l'on voit dans la galerie du palais Pitti. A Rome, il voulut, à l'imitation de Michel-Ange, rendre la grandeur des idées par la grandeur des formes, et de là le *Prophète Isaïe*, de l'église de Saint-Augustin, figure exagérée, à laquelle on trouve encore quelque chose d'équivalent dans plusieurs détails des cartons de Hampton-Court. Si je fais cette concession à ceux qui accusent d'infériorité la dernière manière de Raphaël, je demande en échange qu'on reconnaisse les graves défauts qui existent dans la *Vierge au baldaquin*, au lieu de vanter comme le chef-d'œuvre de l'artiste un ouvrage qu'on n'oserait pas lui attribuer si l'on n'avait la certitude qu'il l'a peint d'un bout à l'autre. Raphaël sortit victorieux de

cette tentation de faire de la peinture légère : il en retira ce qui lui avait manqué jusqu'alors, une merveilleuse liberté dans le maniement du pinceau ; mais, par une sagacité qui tient du prodige, il avait vu l'écueil où il était prêt à tomber, et la crainte du danger qu'il avait couru explique l'étonnante fermeté dans les carnations et les draperies qu'il observa dès lors avec une fidélité scrupuleuse, j'allais dire excessive.

S'il eût vécu plus longtemps, il aurait tiré le même avantage de son excursion dans le domaine inaccessible de Michel-Ange, ou plutôt, malgré cette mort prématurée qu'on déplore chaque jour, comme si le plus grand peintre des temps modernes venait d'être frappé la veille, il vécut assez pour faire voir qu'il s'était assimilé la force, comme une première fois il avait conquis la liberté. La partie inférieure de la *Transfiguration*, si elle est entièrement de lui, laisse encore dans l'esprit quelque incertitude. Il reste dans la *Sainte Famille* de François I^{er}, le tableau le plus parfait qui soit jamais sorti de la main d'un homme, un prétexte pour regretter le charme de la *Belle Jardinière* ; mais, dans les sujets virils, on sent que Raphaël a conquis une vaillance et une autorité pareilles à celles de l'homme qui, après avoir charmé dans sa jeunesse, commande dans l'âge mûr.

Rien, sous ce rapport, n'est plus instructif que de comparer, dans le grand salon du Louvre, le petit *Saint Michel*, peint pour le duc d'Urbin vers 1505, et le grand *Saint Michel*, envoyé à François I^{er} douze ans plus tard. L'œuvre de la jeunesse n'est point un essai : avec des

moyens d'exécution encore restreints, elle exprime tout ce qu'elle veut rendre ; l'œuvre de l'âge mûr joint la réalité à la grandeur. Le petit tableau fait penser à la victoire de saint Michel, le grand nous la montre ; l'ampleur du mouvement, la force du modelé, le jet de la draperie, la majesté du paysage, la transformation dans le démon du grotesque en terrible, et, comme garantie de ces qualités, la vérité de l'imitation, empêchent de croire que le génie de l'homme puisse aller plus loin.

Malgré la réserve partielle que j'ai exprimée plus haut, j'ai la même opinion des cartons de Hampton-Court. Depuis seize ans que j'ai vu pour la première fois ces grandioses aquarelles, sorties d'une seule main, celle du maître, j'ai souri bien souvent en pensant à la prétendue décadence de Raphaël, et, la dernière fois que j'ai fait le pèlerinage du palais de Wolsey et de Guillaume d'Orange, l'impression que m'avaient laissée mes premiers voyages s'est encore accrue. En contemplant l'*Institution de Saint Pierre* (qui est la fondation de la papauté), il m'a passé un frisson dans le corps, comme si j'avais assisté aux ineffables réunions où, dans l'austère majesté du paysage de la Palestine, le Sauveur ressuscité se montrait à ses apôtres. Je ressentais la frayeur respectueuse et pleine de joie qui s'empare des chrétiens, le soir de Pâques, quand l'Église chante la foi qui a transformé l'univers fondée sur les apparitions du Crucifié. Si rien n'est plus auguste dans le christianisme que le mystère de la résurrection, il faut dire que l'art capable de nous transporter au milieu de ces circonstances redoutables

accomplit une tâche qui dépasse l'essor des forces humaines.

Sans tête de vierge, sans figures de femmes, sans variété et presque sans couleur, sans passion, sans pathétique, avec un paysage simple et mélancolique, un effet doux comme il convient à l'heure du soir quand le ciel est voilé, avec des draperies uniformes, peu de différences dans les âges, un grand calme dans les expressions, et la nécessité d'employer l'allégorie pour se faire comprendre (le Christ montrant un troupeau de brebis afin de rendre la parole : *Pasce oves meas*), Raphaël semble avoir réuni tout ce que la simplicité du génie évangélique, la majesté des Pères et la grandeur de la tradition pouvaient lui fournir d'inspirations et d'enseignements. C'est pour arriver à ce degré de puissance que le peintre est entré dans sa troisième manière : quel est le chrétien, quel est le catholique qui oserait après cela lui reprocher d'avoir rétrogradé dans la voie de la peinture religieuse ?

J'ai été entraîné à insister sur le jugement qu'on doit porter des transformations du talent de Raphaël, parce que dans cet éclaircissement se trouve la solution du problème soulevé depuis qu'on s'occupe avec plus d'ardeur de l'*art chrétien*. S'il ne s'était agi que de peindre pieusement et d'exciter des émotions religieuses, il me semble que les Byzantins auraient suffi à la tâche ; mais notre Occident a toujours envisagé la religion sous un point de vue plus large. C'est à cette largeur de la conception catholique que répond l'application des progrès de la peinture à l'expression des vérités religieuses, comme l'Italie

en a offert l'exemple depuis le quatorzième jusqu'au milieu du seizième siècle. Effacer la convention de l'art chrétien et y substituer l'idéal, telle a été la tâche sublime de l'Italie. La préparation a duré deux cents ans, et l'éclosion finale a été l'œuvre d'une seule génération, que Raphaël remplit tout entière. S'il reste des taches dans ce soleil, et même si ces taches sont d'autant plus visibles qu'il est monté plus haut, c'est que jamais la limite des forces de l'homme ne se montre aussi manifestement que quand il s'élève au-dessus de lui-même.

Je termine par l'examen d'un dernier reproche que M. Rio adresse à Raphaël, reproche qui lui fournit encore une raison de préférence en faveur de Léonard de Vinci. Celui-ci aurait produit une longue suite d'élèves fidèles à sa doctrine, et qui auraient lutté avec héroïsme contre les circonstances défavorables de leur époque, tandis que ceux de Raphaël, dispersés après la mort de leur maître, auraient laissé partout des traces de la décadence dans laquelle leurs vices avaient contribué à l'entraîner lui-même. Je n'examine pas ici jusqu'à quel point l'auteur est autorisé à faire si bon marché des élèves de Raphaël et notamment de Jules Romain : après être allé à Mantoue, on parle généralement de ce dernier peintre avec plus de respect. Je n'insiste pas non plus sur le degré d'exagération que l'ingénieux critique a pu mettre dans le panégyrique des élèves milanais de Léonard, entre lesquels le seul Luini peut-être mérite d'être comparé aux artistes éminents des autres parties de l'Italie. Qu'est-ce que la postérité de Léonard, en y comprenant Luini lui-même,

si ce n'est une suite de copistes tellement scrupuleux, que le maître se confond avec les disciples? Rien ne serait plus propre à faire le procès de Léonard que la fidélité de ses imitateurs, et, sans se donner beaucoup de peine, on trouverait la cause de cette uniformité dans la monotonie même du type adopté par le peintre de la *Joconde*, type charmant, mais sans variété, et pour ainsi dire éternellement enchaîné au même sourire.

Quant aux élèves de Raphaël, je ne sais pas ce qui leur serait arrivé sans les malheurs de l'Italie et sans le sac de Rome. Des événements de cette importance suffisent bien pour expliquer le peu de durée d'une école dont le maître a été enlevé par une mort prématurée. Mais, lorsqu'il s'agit de Raphaël, pourquoi tant s'inquiéter de ses successeurs immédiats? L'atelier de Raphaël était vide, mais les ouvrages de ce maître étaient devenus l'école même de la peinture. Il avait laissé dans tous les genres les modèles les plus achevés. Aussi profond coloriste que Titien, dans la *Messe de Bolsène*; peintre de la lumière et de l'ombre plus magique que Corrège, dans la *Fuite de saint Pierre*; supérieur dans l'art du dessin aux Florentins mêmes, qui lui en avaient d'abord révélé les secrets, il avait réalisé seul cette réunion de toutes les parties de l'art qui, dans les organisations les plus puissantes, semblent s'exclure réciproquement.

Depuis que ses chefs-d'œuvre sont proposés à l'étude des artistes et à l'admiration du monde, aucun peintre n'a cherché à rendre noblement et avec charme des pensées élevées et des sentiments vrais, sans se faire le disciple

de Raphaël. Vous demandez où sont les élèves dignes de lui ? Allez au Louvre, et, après vous être arrêté devant la *Sainte Famille* de François I^{er} et le *Saint Michel*, arrivez jusqu'au fond de la galerie, aux deux suites parallèles de Lesueur et du Poussin. Vous n'hésitez plus alors à reconnaître dans quelles mains s'est faite la transmission de l'art complet, beau par lui-même, et sans qu'on ait besoin d'une interprétation historique pour le comprendre, l'art qui lutte avec l'ange, comme le faisait Jacob dans la nuit mystérieuse dont parle la Genèse.

M. Rio, malgré le titre de son livre, n'a point fait l'histoire de l'art religieux. Ne distinguant pas toujours d'une manière assez précise l'objet de l'art de son application, il a entrepris une nouvelle histoire de la peinture, en transportant le *criterium*, des productions en elles-mêmes à l'intention morale de l'artiste. Sans doute il aurait été plus sage de ne pas mêler des principes aussi différents, et un ouvrage qui aurait répondu au besoin de notre époque, en éclaircissant l'histoire encore embrouillée des premiers siècles de l'art en Italie, sans mettre en question les jugements portés sur les principaux maîtres par une suite prolongée d'éminents critiques, nous aurait satisfait davantage. Mais en aurait-il été de même pour le public avide d'émotions et de nouveauté ? Cette mesure discrète aurait-elle suffi à la passion qui anime M. Rio, à l'esprit de prosélytisme qui le caractérise, à la curiosité des lecteurs habitués à suivre sa trace, en un mot, à ce succès populaire parmi les imaginations jeunes, les âmes ardentes, et ce que j'oserais appeler les partisans romanesques de la

vérité religieuse? Ici notre modération et notre prudence se trouvent en défaut. La pure sagesse et la froide exactitude ont rarement le don de propagande. Dans un temps comme le nôtre, où l'on ne lit plus parce qu'on a trop à lire et où l'on ne vérifie presque rien, l'auteur qui a du feu, de la séduction, de l'éloquence, peut seul prétendre à de grands succès. Quand il a atteint son but, quand il a rassemblé autour de lui une foule d'auditeurs et provoqué les applaudissements, on revient sur ce qu'il a fait, on l'annote, on le réforme, on le complète, mais on ne lui dérobe pas le secret de se faire écouter, et la palme reste, en définitive, à celui qui a su la conquérir. *Regnum cœlorum vim patitur, dit l'Évangile, et violenti rapiunt illud.*

BENVENUTO CELLINI

ET SES MÉMOIRES

A PROPOS DE LA TRADUCTION DE M. FARJASSE

1832.

Il y aurait de l'ingratitude à parler avec rancune et mauvaise humeur d'un livre qui nous a fait passer quelques-unes des plus douces heures de notre vie, et pourtant je ne puis m'empêcher d'en vouloir à la *Vie de Benvenuto Cellini* de toutes les sottises qu'elle a fait penser et dire sur la marche des arts en Italie pendant le xvi^e siècle. L'attrait incontestable de cet ouvrage, l'un des plus amusants qui aient jamais été écrits, ayant rangé au nombre de ses lecteurs une foule de personnes qui d'ailleurs ne se sont nullement souciées des détails de l'histoire de l'art, il en est résulté qu'on a généralement mieux connu, ou qu'on a cru mieux connaître l'époque qui a suivi Michel-Ange que celle qui l'a précédé. De là, la prédominance de certains noms qui, en bonne justice, ne

devraient être prononcés que secondairement, et à une grande distance d'autres noms, maltraités par la renommée. Le voyageur qui arrive à Florence, si bornées que soient sa capacité et son expérience esthétiques, court à la place du Grand-Duc pour admirer sur parole le Persée de Cellini. Parlez-lui de Donatello, il secouera la tête; de Luca della Robbia, de Verrocchio, il ne la tournera seulement pas.

Vous connaissez aussi cette habitude des brocanteurs et des amateurs suivant les ventes, d'accrocher le nom de Cellini à tout ce qui, de près ou de loin, bronze, vase émaillé ou ciselure, porte le cachet d'une main florentine ou seulement italienne. La facilité que chacun a d'extraire de la vie de Benvenuto et de son traité de l'orfèvrerie un catalogue exact et complet des ouvrages authentiques de ce maître, aurait dû, ce semble, refroidir cette manie d'attributions hasardées. Loin de là, le nom de Cellini répercuté par les échos littéraires a envahi tout l'horizon, et s'est répandu comme une pluie sur une multitude d'ouvrages aussi dissemblables entre eux que pourrait l'être une fresque de Ghirlandajo à côté d'un tableau de Vasari. Pendant ce temps, les hommes à imagination purement littéraire, ceux pour qui les anecdotes de la vie d'un peintre ou d'un sculpteur sont tout l'art, poursuivaient joyeusement leur route et s'amusaient à bâtir une théorie de la vie d'artiste qui a perdu bien des jeunes pauvres têtes, en leur faisant croire que, pour gagner du génie, il faut d'abord se faire coupeur d'oreilles ou brûleur de maisons.

Il n'y a pas longtemps qu'un de mes collègues en fait de critique, homme d'un sens rassis et d'un jugement épuré par l'expérience, indigné de ces fantaisies de gens de lettres qui veulent qu'on passe par l'extravagance et les visions pour arriver aux résultats de l'art, s'est permis de dire qu'après tout on ne citait comme exemple de cette vie brutale et convulsive, que Cellini et Salvator Rosa, et que tous deux n'avaient été que des artistes du second ordre. Mon collègue aurait pu ajouter à ces noms celui de Caravage, autre peintre qui ne tient pas non plus tout à fait le premier rang, mais dont le poing maniait plus solidement encore une épée que celui de Cellini, et auquel il n'a manqué pour devenir aussi célèbre que le sculpteur florentin, que d'avoir écrit lui-même ses poétiques et sauvages aventures. J'abandonne volontiers Salvator Rosa à l'animadversion de mon collègue. L'esprit de ce bizarre Napolitain était sans doute d'une trempe peu commune; mais tout homme impartial ne pourra s'empêcher de considérer Salvator poète, et Salvator peintre, comme également au-dessous de la réputation que lui a faite un siècle aussi déchu sous le rapport de la peinture que sous celui de la poésie. Quant à Cellini, la sentence veut être plus mûrement pesée; je conviendrai sans peine que la sculpture de Cellini ne peut soutenir la comparaison avec celle de Michel-Ange; mais on nommerait difficilement un imitateur de Buonarrotti qui l'ait moins imité que ne l'a fait Benvenuto; sculpteur égal à Jean de Bologne, supérieur à Bandinelli, et séparé de l'Ammanati par toute la distance d'un monde, il a régné

presque sans partage dans l'art alors grandement cultivé de l'orfèvrerie ; seulement, et bien qu'il se traite lui-même avec sa complaisance accoutumée quand il parle des médailles et monnaies qu'il avait gravées pour le pape Clément VII et pour le duc Alexandre de Médicis, la comparaison que chacun peut faire de ses médailles avec celles de plusieurs de ses contemporains aujourd'hui oubliés, tel que Caradosso, Cavino, Jean de Parme ou Bernardi, nous fait rabattre un peu de la supériorité exclusive qu'il s'attribue. En serait-il de même, si les ouvrages de ses rivaux en orfèvrerie n'avaient été enveloppés avec les siens dans une commune destruction ? Nous aurions quelques motifs de le penser.

Les amateurs les moins disposés à admettre les attributions incertaines du nom de Cellini à des ouvrages d'orfèvrerie émaillée, conviennent que la magnifique *salière* qu'il avait faite pour François I^{er} existe aujourd'hui dans la collection impériale de Vienne. Charles IX en avait fait présent, dit-on, à l'archiduc Ferdinand d'Autriche. Il faudrait avoir vu cette *salière* pour asseoir une opinion quelque peu solide sur le mérite et le caractère de l'orfèvrerie de Cellini. Privé de cet élément indispensable de comparaison, je me vois forcé de choisir, dans la collection aujourd'hui peu nombreuse des vases émaillés du Louvre, celui de ces vases dont les figures, parfaitement analogues de galbe et de tournure aux grands ouvrages de Cellini, attestent, sinon la main, au moins l'école du maître florentin. Or, parmi ces vases, un seul m'avait inspiré la conviction dont j'ai besoin, et ce vase a disparu

du Louvre le 29 juillet 1830. C'était probablement tout ce qui restait des travaux de Cellini en France. Tout le surplus, y compris le grand Jupiter d'argent, a dû passer au creuset, quand Louis XIV fit fondre sa vaisselle pour les besoins de la guerre. Le casque et le bouclier émaillés, qui font aussi partie de la collection du Louvre, sont d'une main plus rude mais aussi plus sévère que celle de Cellini. L'armure de François I^{er}, à la bibliothèque du roi, accuse un goût de sculpture et d'ornement supérieur à ce que nous connaissons de Benvenuto. Quant à l'autre armure du Louvre, en argent ciselé, et sur laquelle on croit reconnaître la trace du coup de lance qui causa la mort de Henri II, c'est probablement l'œuvre d'un artiste français.

Au reste, pour se faire à *a priori* une idée exacte de ce qu'a dû être la manière de Cellini, il suffit de se rappeler l'époque à laquelle il est né et les influences sous lesquelles il a vécu. La division par siècle des grandes époques humaines, quoique fort régulière en arithmétique, est la plus incommode et la plus fautive à l'esprit que l'on puisse imaginer. Ce qu'on nomme par exemple le siècle de Périclès se trouve à cheval sur deux centuries d'années, la cinquième et la sixième avant Jésus-Christ. Dans les temps modernes, les deux époques souveraines de l'Italie, les deux âges où la nature semble avoir été plus féconde en puissants génies, l'âge littéraire du Dante et l'âge artiste de Raphaël, appartiennent également au xiii^e et au xiv^e, au xv^e et au xvi^e siècles de notre ère. Plus tard, le grand levier du mouvement des sciences exactes,

Galilée, ne peut se ranger nettement ni dans le siècle des Médicis, ni dans celui qui porte aussi injustement le nom de Louis XIV. Dans la question qui nous occupe, il est bizarre, et pourtant vrai, de dire que ç'a été un malheur pour Cellini que d'être né précisément la première année de ce tant renommé xvi^e siècle.

A cette période où luisait l'astre de Raphaël, et où celui de Léonard n'était pas encore éteint, Benvenuto n'était qu'un enfant, de plus il était Florentin, et l'influence de Michel-Ange devait devancer dans son esprit toutes les autres influences. Quand Benvenuto arriva dans Rome, Raphaël était mort depuis six ans, et Michel-Ange régnait sans partage. Puis vint cet horrible sac de Rome, la dévastation de la ville sainte des arts, la dispersion des apôtres de cette religion d'enchantement que les papes avaient substituée à la religion de croyance. La satisfaction que Benvenuto ressentit en croyant tuer le connétable de Bourbon n'empêcha pas qu'il n'eût sa part de l'événement fatal dont l'Italie ne s'est pas relevée. Michel-Ange lui-même subit l'influence du sac de Rome. Toute la simple et calme grandeur qui brille dans la voûte de la chapelle Sixtine a fait place dans le Jugement dernier à quelque chose de terrible et de cadavéreux qui se répand sur les élus comme sur les damnés. Si nous n'avions pas devant les yeux le préjugé de trois siècles qui nous empêche de penser sur le Jugement dernier de Michel-Ange ce que nous penserions naturellement en présence de toute autre peinture, il y aurait bien des remarques curieuses à faire sur cette production de la vieillesse

grondeuse et solitaire de Michel-Ange. Voyez par exemple ce qu'en disent les gens qui, comme M. Simond, ont pris le parti résolu de ne s'en rapporter qu'à leur impression. M. Simond sans doute jugeait mieux les machines à tisser que les tableaux; et pourtant, moi qui n'entends rien aux machines à tisser, je préfère l'opinion toute franche de M. Simond aux enthousiasmes de commande d'une foule de prétendus amateurs qui se croiraient perdus de réputation s'ils ne se pâmaient devant le Jugement dernier. Au fond, et pour en finir avec cette question qui me menerait trop loin de mon sujet, le Jugement dernier de Michel-Ange a été l'occasion d'une méprise perpétuelle depuis trois siècles. Les élèves et les admirateurs exclusifs de Michel-Ange l'ont proclamé comme la merveille du dessin, le type infini des raccourcis, le champ sans bornes de la science des contours, l'exemple inimitable d'une certaine fierté de manière qui, aux yeux des artistes de cette époque, devait tenir lieu de tout, de la vérité de couleur, de la convenance de composition, de la variété même et de la vérité des formes. Or ces hommes, membres de la plus vaste et de la plus tyrannique coterie qui fut jamais, s'étaient fait, pour parler de Michel-Ange et surtout du Jugement dernier, un vocabulaire extatique que l'on n'a cessé de prendre au pied de la lettre. Personne n'a osé passer ces expressions au creuset d'une critique plus froide et plus exacte : cela soit dit en passant à ceux qui s'imaginent qu'on nous fera des peintres en envoyant copier à des hommes de quarante ans le Jugement dernier de Michel-Ange.

Après le sac de Rome, Benvenuto, qui n'avait de dispositions naturelles ni à l'ascétisme ni à la tristesse, s'occupa de nécromancie et eut des visions. S'il fût resté alors en Italie, au milieu de cette férocité renaissante qu'avaient développée les bandits de l'armée de Charles-Quint, et dans une cour à laquelle Pierre-Louis Farnèse donnait le branle, Benvenuto aurait disparu bientôt entre un coup de stylet et un verre de poison. Son voyage de France sauva sans doute sa vie et renouvela son talent. C'était une singulière destinée que celle de ces artistes italiens, qui, tels que Primatice et Rosso, quittaient une terre épuisée de chefs-d'œuvre pour aborder une nation neuve, et dans laquelle la pratique des arts du dessin se développait avec tous les caractères de la jeunesse. Cellini subit l'influence de cette disposition sans l'avouer, et sans peut-être s'en apercevoir lui-même. Le Tasse, qui vint en France sous Charles IX, trouvait barbare la construction de nos églises gothiques. Cellini ne paraît pas s'être douté qu'il y ait eu en France de la sculpture avant ou en même temps que lui. Il est vrai qu'il en fut de même cent ans après du Bernin qui, supérieur en génie à Benvenuto, n'était, comme goût, qu'un monstre de bizarrerie : les vers de Voltaire :

A la voix de Colbert Bernini vint de Rome :
De Perrault, dans le Louvre, il admira la main,
Etc.....

sont peut-être les plus beaux qu'il ait faits, mais comme vérité historique, ces vers n'ont pas le sens commun. Lisez les mémoires spirituels de Charles Perrault, le

frère injustement tympanisé par Boileau du médecin architecte : vous y verrez que Bernini ne pensait avoir affaire qu'à une nation de gobe-mouches en fait d'art : et certainement il croyait rendre un grand service à l'architecture en ce pays, en abattant le Louvre de Lescot.

Il reste à Paris un monument capital du séjour de Cellini en France : c'est le grand bas-relief en bronze que l'artiste florentin destinait à l'ornement d'une fontaine à Fontainebleau (excusez cette inévitable tautologie), et que depuis on a placé au-dessus des cariatides de Jean Goujon dans le musée des antiques du Louvre. Malheureusement, ce bas-relief, dont la couleur est très sombre, se voit fort mal d'aussi bas que le spectateur est placé. Il faudrait qu'on le moulât en entier comme on l'a fait pour certaines portions ; nous saurions enfin à Paris ce qu'on doit penser de Cellini sculpteur.

Autant que nous pouvons en juger, sans avoir examiné de près ce bas-relief, Benvenuto y a déployé un goût plus châtié et plus grandiose que dans ses autres ouvrages : la pose de sa nymphe, sans être irréprochable comme perspective, ne manque ni de simplicité ni d'originalité. Benvenuto avait alors une maîtresse française d'une rare beauté, dont il se servait souvent pour modèle : or, la beauté française était un chose absolument nouvelle pour Cellini comme pour les autres artistes italiens. La taille plus svelte que celles des Italiennes, les extrémités plus fines, la délicatesse des genoux, le galbe pur et ferme de la jambe qui rappelle les formes de la Diane, tous ces avantages et beaucoup d'autres que je ne saurais ici rap-

peler, paraissent avoir causé à Cellini l'impression qu'ils devaient produire sur une âme vraiment artiste. Nos sculpteurs d'alors lui semblaient autant de perruques ignorantes ; mais à côté de ces vieilles bonnes gens de maîtres de Paris (*certi vecchioni di quei maestri di Parigi*), il trouvait de jeunes nymphes dignes de peupler les solitudes de Fontainebleau, de danser aux rayons de la lune, au milieu du bruissement des cerfs qui passent dans les bois, et du jappement confus des chiens qui rêvent de la chasse,

Presso il fonte gentil delle belle acque ,

comme dit Alamani, cette autre perle que François I^{er} avait dérobée aux mers de l'Italie. Et puis je me figure que ces femmes françaises du xvi^e siècle, élevées sous l'influence de la cour païenne des Valois, devaient se trouver merveilleusement en sympathie avec les artistes d'alors, qu'elles les comprenaient à demi-mot, que le naturel de leurs mouvements, de leurs gestes, devait inspirer cent fois mieux que les poses les plus habilement étudiées de ce temps. Je ne sais si vous vous rappelez une anecdote que Bayle cite dans un des plus curieux articles de son Dictionnaire, à propos de la pudeur de Charles IX. « S'alignant un jour promener aux Tuileries, voyant une femme (quoique belle en perfection) toute nue passer la rivière à nage, depuis le Louvre jusqu'au faux-bourg Saint-Germain, il s'arresta pour la voir ; mais pendant qu'il estoit attaché par les yeux comme le reste de la cour, elle, avec un plongeon, se desroba de sa vue ; enfin,

« estant revenue sur l'eau, et puis ressortie en terre aussi
« viste qu'un éclair, elle commença à tordre ses cheveux,
« et faire ce que dit Antipater de Vénus :

Voy naguères Venus hors de la mer sortant,
Ouvrage d'Apellès, entre ses mains tenant
Ses moettes cheveux, elle fait de sa tresse
Humide l'espraignant, sortir l'escume espaisse.

« Puis se retira emportant quant et soi les yeux et les cœurs
« de tout le monde. Mais néanmoins, avec tout cela, en-
« core que l'action semblast être plaisante en soi, si est-
« ce que le roy la trouva si estrange et nouvelle, qu'on ne
« luy en ouït jamais dire un seul mot de louange, bien qu'il
« entendist la plupart de sa suite, voire les plus retenus,
« dire tout haut plusieurs paroles d'admiration. »

Qu'en dites-vous? Vénus Anadyomène au quai Malaquais! Cela vaut bien le vaisseau à trois ponts, symbole de la ville de Paris. Au reste, Bayle prétend que cette petite pruderie ne fait pas déshonneur à Charles IX.

J'ai déjà dit combien il était difficile de se faire une idée exacte du talent de Benvenuto Cellini, dans ceux de ses ouvrages qui, de son vivant, lui ont acquis la plus grande réputation, et en effet, Benvenuto orfèvre nous est beaucoup moins connu que Benvenuto sculpteur. Probablement il fut le premier à s'apercevoir de l'effet que produit dans les travaux de petite dimension la substitution des formes longues et effilées à l'imitation pure et simple de la nature. Le type de la race humaine en Italie étant en général plutôt court que svelte, les premiers ar-

tistes avaient dû obéir à l'impression que ce type produisait sur eux, et renouveler, dans leurs tentatives d'imitation, l'exemple qu'avaient déjà donné les Grecs et les Etrusques, chez lesquels l'homme apparaît d'abord avec les formes solides et carrées qui sont le propre de la race pélasgique. Les Égyptiens, dont la conformation était toute différente, avaient donné dès l'abord dans le fluet et jusque dans l'onduleux ; et si l'art des Grecs a été de quelque influence sur leur sculpture, cette influence expliquerait peut-être pourquoi le goût égyptien, à mesure qu'il décroît, devient plus lourd et plus empâté. Cette marche inverse de l'art égyptien et de l'art grec avait trompé les premiers explorateurs des bords du Nil qui, à l'exemple de M. Denon, croyaient voir, dans les sculptures presque informes du temple d'Esné, les premières ébauches du ciseau égyptien. Quand on a lu, dans ces caractères, vénérés comme des reliques anté-diluviennes, les noms des fils de Septime Sévère, il a bien fallu reconnaître que la même règle de diagnostique ne pouvait indifféremment s'appliquer aux monuments contemporains de Périclès ou de Sésostris.

Ainsi donc, pour en revenir à Benvenuto, Mantegna et ses prédécesseurs étaient pour le sculpteur florentin comme autant d'Etrusques ou de Grecs primitifs à l'égard d'Agasias, auteur du gladiateur combattant. En donnant au corps plus de sept têtes, en allongeant les bras, le cou et les jambes, en enflant les boucles de la chevelure, en prononçant les articulations et les muscles, Benvenuto sut communiquer de l'importance aux plus petits objets ;

grâce à sa supercherie, les figures microscopiques qui ornaient ses montures de vases et de bijoux se détachèrent de la masse, apprirent à jouer dans la lumière, gagnèrent tout à coup du mouvement, de l'effet et de l'esprit. Tel est le mérite incontestable que nous devons accorder à Cellini, mérite qu'on retrouve, à défaut de ses ouvrages authentiques, dans tous ceux de son école, et que certainement personne n'avait possédé avant lui au même degré.

Ce qui semble aussi avoir grandement excité l'attention des contemporains de Cellini, c'est la promptitude inattendue avec laquelle il s'élança du rang des orfèvres dans celui des véritables sculpteurs. Bien qu'au xvi^e siècle il n'y eût pas de ligne de démarcation sérieusement tracée entre les diverses applications de l'art; bien qu'alors la distance qui séparait la boutique de l'atelier fût à peine sensible, on ne put voir cependant, sans une véritable stupeur, un homme qui n'avait donné jusque-là que des gages de dextérité et de finesse, et dont le mérite souverain était en définitive celui de monteur de pierres, modeler des colosses, entreprendre la fonte des statues par des procédés qui lui étaient propres, dont il soutenait l'efficacité contre l'opinion commune avec son arrogance accoutumée, et qui pourtant sortait victorieux de toutes les épreuves. Aussi Benvenuto, outre les ennemis que son caractère devait lui susciter, eut-il encore contre lui toutes les vanités d'école, toutes les susceptibilités et toutes les craintes des premiers occupants. Chacun des pas qu'il fit dans l'art lui fut contesté avec acharnement, et dans

l'état où l'art se trouvait alors en Italie, chacun de ses pas fut une victoire. Ce qu'on ne pouvait s'empêcher d'avouer, c'était la nouveauté et l'abondance de ses idées, l'originalité de ses poses, le mélange de grâce capricieuse et de fierté fanfaronne qui caractérisait ses moindres ouvrages ; on n'aurait guère remarqué alors son défaut de goût et de simplicité, son mépris des grandes lignes, la bizarrerie souvent malheureuse de ses ornements, enfin le maniérisme auquel il n'a pas su se soustraire mieux qu'aucun de ses contemporains, que bien plutôt il a abordé de front comme une beauté, à défaut de la véritable grandeur qu'il ignorait. Si donc on ne considère que le siècle dans lequel il a vécu, on comprend qu'après la mort de Michel-Ange, à côté de Bandinelli et de Jean de Bologne, quelques enthousiastes l'aient regardé comme le premier sculpteur de l'Italie. Mais si, le dépouillant de ce privilège d'immunité qui couvre tout homme ayant vécu dans un temps de décadence, on le traîne à la barre impartiale de l'opinion, Benvenuto, comparaisant, non pas même à côté de ces sculpteurs antiques auxquels il se croyait si bonnement supérieur, mais en concurrence avec les dix ou douze grands statuaires de l'Italie jusqu'à Michel-Ange, Benvenuto ne sera plus jugé que comme un des premiers du second ordre ; et si sa gloire acquise proteste contre une telle décision, il faudra qu'on jette son livre dans la balance pour la faire pencher désormais de son côté.

J'aurais bien des choses et d'assez curieuses à dire sur le séjour de Benvenuto en France ; il ne serait pas

hors de propos de mesurer l'action que cet homme remarquable a dû exercer sur l'art français, et pour expliquer Jean Goujon, peut-être faudrait-il calculer l'influence de Cellini à côté de celle du Primatice. Mais M. Farjasse est là qui m'écoute et s'impatiente avec juste raison de ce que je tarde à parler de lui ou plutôt de sa traduction.

Qui dit traduction, en français, court grand risque de se fourvoyer dans ses éloges. Je ne sais si notre littérature a sur les autres littératures de l'Europe la supériorité que nous nous sommes si bénévolement attribués, mais ce qui m'est démontré, c'est que les Français ont été jusqu'à ce jour les plus mauvais traducteurs de l'univers. Nous avons eu d'abord les plates paraphrases de l'école Marotique, puis les monstruosité barbares de l'école de Ronsard et de Dubelloy, puis la platitude revenue avec Marolles et Duryer, puis les *Belles infidèles* de Perron d'Ablancourt, puis la platitude revenue pour la troisième fois avec les pédants de l'école de Dacier ; puis les infidèles beaucoup moins belles de Bitaubé et de Duperron de Castéra, puis dans notre siècle un mélange assez égal de barbarie, de platitude et d'infidélité. La critique s'est battue tour à tour pour le système de l'élégance et pour celui de la fidélité. Mais ce qui nous laisse indécis entre les deux partis, c'est que le petit nombre de bonnes traductions qui existent dans notre langue n'appartiennent nettement ni à l'un ni à l'autre système. On ne peut refuser de la fidélité ni à Grou, ni à d'Olivet, ni à Mongault, ni à Lemaître de Sacý ; l'élégance n'est rien moins qu'étrangère à Dugas-Montbel. Ce qui nuit surtout à notre litté-

rature en ce genre, c'est qu'à peu d'exceptions près, la traduction a été chez nous l'office de littérateurs du second et du troisième ordre. C'est que les hommes qui auraient pu faire d'excellentes traductions en français ont constamment dédaigné ce genre de travail. Voyez, au contraire, en Italie, les premiers noms de la prose et de la poésie, Caro, Alfieri, Monti, Foscolo, sont aussi au premier rang des traducteurs. En Angleterre, Homère et Pope sont inséparables ; en Allemagne, Schiller et Schlegel ne sont pas seulement de grands poètes, mais des traducteurs hors ligne. Nous ne serions pas si dépourvus chez nous, si Voltaire avait traduit autrement que pour se moquer des gens, si Racine ne s'était pas arrêté par scrupule moral aux deux tiers du banquet de Platon, si Rousseau et Chateaubriand avaient fait autre chose que des lambeaux de traductions.

Aussi, quand je vois un homme comme M. Farjasse se mettre de bonne foi à l'œuvre de la traduction ; quand je le surprends s'inquiétant, comme un philologue d'outre-Rhin, de la valeur de chaque mot, du sens de chaque membre de phrase, oh ! alors j'éprouve un genre de respect qui va presque jusqu'à l'admiration. Car il ne s'agit pas ici d'une des imitations informes dans lesquelles l'ouvrier imitateur court à bride abattue entre tous les obstacles, fauchant au hasard les difficultés, et privant le lecteur de tout ce qui l'a ennuyé ou embarrassé sur sa route. Soyez certains qu'il ne manque au Benvenuto français aucun mot du Benvenuto italien. Ce livre est un véritable calque dont ceux qui étudient sérieusement la langue

italienne, qui ne se contentent pas, pour comprendre un auteur étranger, d'une intelligence vague et superficielle du récit, devront user avec le plus grand fruit ; calque d'autant plus précieux qu'il arrive après la découverte du manuscrit autographe de Cellini, après l'excellente édition de Rassi, et l'édition encore meilleure de M. Molini, dans lesquelles le Florentin nous apparaît comme un auteur tout nouveau.

Le grand avantage qu'a M. Farjasse, outre son désir sincère et constant de fidélité, c'est la connaissance profonde qu'il possède de la langue italienne. Quand on compare pas à pas son texte avec celui de l'auteur original, on sent un homme auquel les moindres finesses du langage toscan sont familières comme celles de son idiome naturel, qui pénètre le sens de certaines difficultés inaperçues avec cette sécurité d'intuition qui n'appartient qu'à un homme élevé dans la langue dont il reproduit les chefs-d'œuvre. Un tel traducteur était nécessaire à Benvenuto, qui, par la nature de son esprit et les défauts de son éducation, échappe à toutes les règles et se moque de tous les calculs de grammaire. Il faut bien se figurer que ce livre, compté par les Italiens au nombre des *textes de langue*, a été écrit par un homme qui n'avait pas été plus loin que le patois de sa ville natale : la moitié des phrases de Benvenuto ne tiennent pas sur leurs pieds ; il est embarrassé, il répète les mots, il oublie dans une ligne ce qu'il a dit dans la ligne précédente. Jamais on ne s'est moqué plus impudemment de l'art d'écrire, et jamais peut-être on n'a si délicieusement écrit. C'est qu'il

serait impossible de trouver un langage qui reproduisit la pensée sous une forme plus nettement plastique. C'est que nul mot n'est appris dans les autres livres, ou puisé dans une conversation comme les nôtres, où toutes les phrases sont faites d'avance et rangées dans les cartons étiquetés de la mémoire ; c'est que le langage de Benvenuto est un véritable souffle, une forme incessamment variée de la passion qui l'agite.

Nous aussi nous avons eu des écrivains dans le genre de Benvenuto ; mais voilà tantôt trois cents ans que l'espèce en est perdue, et ceux qui s'occupent de ces écrivains ne les regardent guère que comme des animaux bizarres, bons à être montrés en foire, et que parfois on peut se permettre de singer par passe-temps littéraire. Ce qui je crois a manqué à M. Farjasse, pour que sa traduction fût parfaite, c'est une connaissance approfondie et une étude sérieuse de nos écrivains du *xvi^e* siècle. Si son savoir dans ce genre était égal à l'expérience qu'il possède de la littérature italienne, il se serait aperçu que les tours familiers à Benvenuto se retrouvent presque tous dans notre ancienne et véritable langue française. Je ne lui aurais pas conseillé de marotiser, de se mettre en quête de locutions moisiées, ni de les employer surtout, comme on le fait chaque jour, dans un sens qui n'est plus leur sens propre et naturel ; j'aurais voulu qu'il se pénétrât de la richesse d'inversions et d'ellipses que possède réellement notre langue, et qu'il appliquât le fruit de cette recherche à la phrase de Benvenuto. La difficulté de sa tâche et les scrupules dont il paraît préoccupé n'auraient

pas manqué de diminuer à ses yeux ; et pour notre part, nous y aurions gagné parfois une version moins roide quoique tout aussi fidèle.

Pour donner à M. Farjasse une idée de la manière dont j'entends le perfectionnement de son Cellini, j'aurais pu le suivre phrase à phrase en différents endroits de la traduction ; mais cette méthode, bonne pour nous entendre, M. Farjasse et moi, n'intéresserait que médiocrement le lecteur. J'ai donc mieux aimé me mettre à mon tour sur la sellette de la critique en reproduisant à ma guise, et suivant le système que je crois le meilleur, un des plus célèbres épisodes de Benvenuto. Le lecteur s'apercevra sans doute que, si je n'ai pas réussi, ce n'est pas la faute de mon système, mais la mienne. Autre chose arrive presque toujours à M. Farjasse dont le système est souvent incomplet, et dont l'œuvre est presque toujours remarquablement réussie. On me pardonnera aussi sans doute d'avoir été moins fidèle que M. Farjasse dans les phrases qui amènent le dénouement de ce charmant épisode de Diégo.

LE SOUPER DE DIÉGO.

Déjà la peste avait quasi cessé, de façon que ceux qui se retrouvaient vivants se faisaient grand et joyeux accueil. De là naquit une société de peintres, sculpteurs et orfèvres, ce qu'il y avait de mieux à Rome ; et le fondateur de cette société fut un sculpteur appelé Michel-Ange. Ce Michel-Ange était Siennois, fort habile homme, en état

de paraître auprès de tout autre de la même profession, mais par dessus tout, cet homme était le meilleur compagnon et le plus joyeux du monde ; et, bien qu'il fût le doyen de la société, il en était le plus jeune pour la bonne santé. Nous nous réunissions souvent, tout au moins deux fois la semaine. Or étaient, afin qu'on le sache, de cette société, Jules Romain, le peintre, et Jean François, les deux merveilleux disciples du grand Raphaël d'Urbain. Nous étant déjà réunis mainte et mainte fois, il plut à notre bon directeur que le dimanche suivant nous nous retrouvassions à souper chez lui, avec obligation pour chacun de nous d'amener sa *Corneille* (car c'était le nom que leur avait donné ce Michel-Ange) ; sous peine pour le délinquant de payer un souper à toute la compagnie. Ceux qui n'avaient pas l'habitude de ces sortes de dames, eurent à s'en pourvoir à grand'peine et chèrement, pour ne pas rester honnis à ce fameux souper. Moi, qui pensais être bien pourvu à cause d'une jeune fille fort belle nommée Pentésilée, laquelle était grandement amoureuse de moi, je me vis forcé de la céder à Bachiacca, l'un de mes bons amis, en raison de l'amour qu'il avait et qu'il a encore pour elle. Dans cette histoire se mêlait un peu d'amoureux dépit ; car voyant qu'au premier mot je j'avais cédée à Bachiacca, la dame se mit en tête que je faisais peu de cas du grand amour qu'elle me portait : ce qui, avec le temps, amena une terrible affaire par l'envie dont elle était possédée de se venger de l'affront que je lui avais fait : ce que je raconterai en temps et lieu. L'heure approchait de se présenter dans cette joyeuse

compagnie, chacun avec sa corneille; je n'en avais pas, et pourtant je trouvais par trop fort de ne pas me mettre à l'unisson d'une telle folie; ce qui me retenait le plus, c'est que je ne voulais pas introduire sous mon couvert, entre gens de telle valeur, quelque mauvaise corneille plumée : aussi m'avisai-je d'une idée bouffonne pour accrottre d'autant la joie commune. Ma résolution étant prise, j'appelai un jeune homme de seize ans, fils d'un chaudronnier espagnol qui demeurait à ma porte. Ce jeune homme, qui s'appliquait aux lettres latines, était fort studieux; il avait nom Diégo; sa figure était belle, son teint merveilleux d'éclat, la coupe de son visage était supérieure à celle de l'Antinoüs antique, et les copies que j'en avais introduites plusieurs fois dans mes ouvrages avaient contribué à me faire grand honneur.

Il ne fréquentait personne, et en effet, personne ne le connaissait; il s'habillait fort mal, au hasard, et n'avait goût qu'à ses admirables études. L'ayant fait venir chez moi, je le priai de se laisser affubler des vêtements de femme que j'avais là tout préparés. Il y consentit, s'habilla au plus vite, et moi, avec une recherche surprenante d'ajustement, j'ajoutai de nouvelles beautés aux charmes de son visage; je lui passai aux oreilles deux anneaux garnis de deux grosses et belles perles (ces anneaux étaient ouverts; ils ne faisaient que serrer les oreilles, lesquelles semblaient percées), puis je lui mis au cou de superbes colliers d'or et de riches bijoux, sans oublier de garnir de bagues ses belles mains. L'ayant pris alors en badinant par l'oreille, je le tirai devant un grand mi-

roir que j'avais. Quand il se vit : Dieu ! est-ce bien le même Diégo ? s'écria-t-il avec transport. — Oui, c'est Diégo, lui répondis-je, à qui de ma vie je n'ai demandé aucun service ; pour cette seule fois, je le prie de me complaire en un honnête plaisir ; que dans ce même habit, il veuille bien venir souper avec cette joyeuse compagnie dont je lui ai parlé plusieurs fois ! Ce jeune homme honnête, sage et de bon sens, reprenant sa modestie accoutumée, resta quelque temps sans mot dire et le regard fixé vers la terre ; puis tout d'un coup relevant son visage, il s'écria : Avec Benvenuto, j'irai : partons ! Je lui mis sur la tête un grand voile, de ceux qu'on appelle à Rome voiles d'été. Nous trouvâmes tout le monde au rendez-vous ; tous vinrent à ma rencontre, notre Michel-Ange entre Jules Romain et Jean-François. Ayant donc levé le voile qui couvrait le visage de ma beauté, Michel-Ange (j'ai déjà dit qu'il était le plus joyeux et le plus original que l'on puisse imaginer), prend les deux mains de Jules et de Jean-François, et les forçant de s'incliner, il se jette les deux genoux en terre, crie miséricorde, appelle tout l'univers à témoin en disant : Voyez, voyez comme sont faits les anges du paradis ; bien qu'on les appelle messeigneurs les anges, il y a aussi mesdames les anges. O belle ange, sauve-moi ! ange adorable, bénis-moi ! A ces mots, l'aimable créature leva la main droite en riant et lui donna une bénédiction papale en très-bons termes. Alors Michel-Ange s'étant levé prétendit qu'au pape on baisait les pieds, mais qu'aux anges on baisait les joues. Ce qu'ayant fait, le rouge monta au front du

jeune homme qui n'en parut que plus beau. Cependant la chambre était déjà toute pleine de sonnets que chacun de nous avait composés et remis à Michel-Ange. Le jeune homme se prit à les lire et les lut tout d'un bout à l'autre, et si bien, qu'il en devint cent fois plus charmant. Les propos, les ravissements qui s'ensuivirent, je ne veux, ni ne pourrais les raconter. Je me souviens seulement d'un mot, parce que ce fut le grand Jules Romain qui le dit, ayant promené son puissant regard sur nous tous, mais particulièrement sur les femmes : Mon cher Michel-Ange, dit-il en se tournant vers lui, votre nom de corneilles leur sied bien aujourd'hui. Car elles semblent bien corneilles ou quelque chose de moins auprès de ce paon, le plus beau qui se puisse voir.

Tout étant prêt et le souper servi, Jules demanda en grâce que ce fût lui qui réglât les places de chacun. Tout pouvoir lui étant donc accordé, il prit les dames par la main et les mit par le haut bout, la mienne au centre. Puis il plaça les hommes de l'autre côté, et moi au milieu, disant que je méritais toute espèce d'honneur. Il y avait là, pour espalier à ces femmes, un rideau de jasmins naturels d'une grande beauté, et qui leur faisait un fond si magnifique, surtout à la mienne, qu'il serait impossible de le peindre avec des mots. Ainsi nous fûmes de l'humeur la plus allègre du monde à ce riche souper, si abondant que merveille. Puis vint un peu d'excellente musique, des voix accompagnées d'instruments, et comme on chantait et qu'on jouait avec le livre devant les yeux, ma dame demanda à chanter sa partie, ce qu'elle fit quasi mieux que les au-

tres. Aussi Jules et Michel-Ange en restèrent-ils étourdis. Au lieu de propos bouffons, comme d'abord, ils n'avaient plus que des paroles graves, raisonnées et pleines de stupeur. La musique étant achevée, un certain Aurelio d'Ascoli, excellent improvisateur, commença la louange des dames en langage divin, et pendant que cet Aurelio chantait, les deux femmes entre lesquelles la mienne était assise ne cessèrent de caqueter. L'une racontait comme quoi elle était venue à mal, l'autre demandait à ma belle le comment de ses aventures, le nom de ses amoureux et de quand elle était à Rome, et maints propos de cette sorte. Si je n'avais qu'à décrire de telles folies, je ne finirais pas avec les accidents qui survinrent par le fait de cette Pentésilée qui en tenait fort de moi; mais je les passe comme n'étant pas de mon sujet. Les bavardages de ces sottes créatures finirent par excéder ma dame, à qui nous avions donné le nom de Pomone; Pomone donc, voulant couper court à ces sornettes, se mit à se tortiller tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. La femme qu'avait amenée Jules lui demanda si elle se sentait incommodée. Oh! oui, dit-elle, je ne sais quelle douleur je ressens. Aussitôt nos deux commères s'étant prises de pitié et voulant lui porter secours, le reconnurent pour ce qu'il était; furieuses, elles se lèvent et commencent à lui chanter pouille dans le style usité à l'encontre des jolis garçons. Grand tumulte, on s'écrie, on rit de plus belle, on s'émerveille, et le fier Michel-Ange demande congé de tous pour m'infliger une pénitence à sa fantaisie. On lui donne carte blanche, et

lui, m'enlevant dans ses bras, se mit à crier à tue-tête :
Voilà notre maître ! vive le maître ! ajoutant que c'était là
la condamnation que j'avais méritée après un si beau
trait. Ainsi finit cette joyeuse journée, et chacun s'en
retourna chez soi.

L'ÉCOLE FRANÇAISE

EN 1835

SALON ANNUEL

I

Gardez-vous de réclamer contre les *salons annuels* : si la peinture parvient à se relever parmi nous, elle le devra peut-être à ce mode d'exposition. En demandant que les époques fussent ainsi rapprochées, on a voulu que les arts du dessin devinssent une habitude et non plus un accident dans la vie publique. L'Opéra français est ouvert toute l'année : les représentations de l'Opéra italien, les concerts, se succèdent pendant six mois ; le musicien est par conséquent sans cesse en présence du monde qui le juge et le fait vivre, et vous voudriez que, suivant l'ancienne habitude, la peinture ne se montrât au jour qu'à des intervalles éloignés, irréguliers même ; vous prétendriez qu'il en fût du salon comme des éruptions

du Vésuve : un beau spectacle, mais que les voyageurs de tous les ans n'ont pas la chance de rencontrer ! Je sais tout ce qu'on reproche à l'exposition annuelle, la multiplication sans bornes des tableaux, la précipitation des artistes, la tendance commerciale des arts : mais a-t-on le droit d'attribuer de tels résultats à une si petite cause ? Si le nombre des tableaux augmente dans une progression qui semble indéfinie, c'est qu'on en vend toujours davantage ; est-ce donc un mal qu'il se place beaucoup de tableaux, et n'y a-t-il que les mauvais qui se vendent ? On ne cite que les exemples fâcheux, les succès d'emprunt de certains portraitistes, la vogue passagère de certaines peintures, et l'on ne songe pas que jamais les hommes d'un vrai talent n'ont trouvé dans la société plus de ressource ; on ne réfléchit pas que tout ce qui, bon ou mauvais, établit de plus en plus les arts dans nos mœurs, est une conquête pour leur prospérité.

Quant à la précipitation que mettent certains artistes à terminer les ouvrages qu'ils destinent au salon, il ne me semble pas que ce mal soit nouveau : en tout temps, nos peintres ont préféré le chemin du lièvre à celui de la tortue. Quand le salon ne s'ouvrait que tous les deux ou trois ans, j'en ai connu beaucoup, et des meilleurs, qui ne s'inquiétaient de leurs tableaux qu'un mois avant l'ouverture : j'en ai vu même qui ne pensaient à exposer qu'après la réussite de leurs rivaux. N'oubliez pas qu'alors le salon durait au moins six mois, pendant lesquels la physionomie de l'exposition se renouvelait trois fois de fond en comble ; pendant ces six mois, on expédiait plus de

peinture qu'on ne l'avait fait durant les deux années précédentes. Le salon annuel nous a délivrés de ces paroxysmes de production : la sévérité avec laquelle on a maintenu la règle qui défend l'introduction de nouveaux ouvrages après l'ouverture, n'a pas produit de moins salutaires effets : aujourd'hui l'existence d'un artiste ne dépend pas d'un pair ou non dont la chance ne s'offrait que trois fois en dix ans. N'est-on pas prêt au jour marqué ? on se console par la pensée qu'une année de plus ramènera l'occasion de se produire. Le grand jour de la publicité fait-il voir qu'on s'est trompé de route ? A dix mois la revanche, et que tout soit dit ! Quand aux hommes qui, préoccupés d'un but sérieux, filent une toile plus lente, aux peintres d'histoire, aux statuaires, ils se garderont de moins en moins d'agir comme a fait cette année M. Brunet, l'auteur de l'*Exorcisme de Charles II*, d'improviser en peu de jours une toile de vingt pieds, et d'ajourner ainsi de gaieté de cœur des espérances bien légitimement conçues. Ils s'apercevront au contraire qu'on gagne à ne pas solliciter chaque jour la renommée ; qu'il vaut mieux faire regretter son absence, que d'importuner les gens par de trop fréquentes visites. Enfin, les meilleures innovations ont leur expérience à faire : le système des salons annuels, pour en être à son début, ne me semble pas produire de si mauvais résultats.

Un autre avantage qu'on ne peut contester au salon annuel, c'est de varier la physionomie des expositions. On ne verra, par exemple, reparaître ici presque aucun des noms qui l'an dernier excitaient de si vives querelles.

Alors MM. Ingres et Delaroche avaient divisé les arts en deux camps ; et l'opinion profitait, ce me semble, de l'exagération mutuelle des partis. Cette fois, le nom de M. Ingres ne figure pas au livret, et l'on nous fait craindre que ce silence ne soit désormais obstiné. On prête à l'Achille moderne des projets, non de repos, mais d'éternelle colère. On sait que, dans l'intervalle du salon dernier à son départ pour Rome, M. Ingres a exécuté une tête de Christ et un portrait de M. le comte Molé : le portrait de M. Molé, que beaucoup de personnes ont été admises à voir, a fait grande sensation dans le monde des arts. On s'attendait au renouvellement du succès qui accueillit le portrait de M. Bertin l'aîné ; mais l'artiste s'est refusé à ce que son œuvre franchît le seuil du Louvre, et le public en est réduit à croire sur parole une renommée trop unanime pour qu'on la craigne partielle. Il est possible que le succès du *saint Symphorien* n'ait pas répondu à toutes les espérances de M. Ingres : on pourrait croire que la franchise de certaines critiques, franchise d'autant plus confiante qu'elle s'alliait à un sentiment plus vif d'admiration, ait ouvert une blessure momentanée dans une âme démesurément impressionnable ; mais la mauvaise humeur, si justifiée qu'on la suppose, devait s'en tenir à ses premiers effets. M. Ingres n'a pas le droit de boudier un public qui l'admire, ni de dénier une opinion qui le comprend. La retraite est salutaire à qui sent sa main trembler, sa vue s'affaiblir ; mais dans l'âge de la production et des succès, quand on est un des premiers artistes de son temps et de son pays, on ne fait pas de là

peinture pour sa propre satisfaction ; on est comptable de ses ouvrages à l'opinion publique ; le salon est la barre du tribunal devant lequel il n'est pas permis de faire défaut.

Privé de ces illustrations de premier ordre, le salon de 1835 n'en offre peut-être qu'un champ plus curieux à l'observation. On remarque une rénovation heureuse de physionomie dans les sommités de l'exposition. Ainsi les noms que nous citerons en première ligne sont peut-être tout à fait nouveaux à la plupart de nos lecteurs ; c'est d'abord, avec M. Ary Scheffer, M. Bouchot, M. Forestier ; c'est en même temps M. Champmartin, reparaissant avec éclat parmi les peintres d'histoire : M. Louis Boulanger, M. Gigoux ont fait de grands efforts, en partie couronnés de succès ; M. Vinchon s'est acquitté avec quelque bonheur d'une tâche difficile, et M. Lehmann s'est signalé par un début du plus heureux augure ; dans la peinture anecdotique ou de demi-caractère, nous trouvons MM. Schnetz et Lugardon assez près de M. Delaroche. Parmi les peintres de scènes familières, il nous faudra bien accoler quelques noms modestes à celui de M. Biard, ce nouveau colosse de la caricature. En marine, M. Lepoitevin prend une revanche sérieuse de nos critiques passées. Pour les animaux, M. Brascassat rappelle le Paul Potter, moins la couleur, il est vrai, et la naïveté. En fait de portraits, outre les ouvrages toujours si distingués de M. Champmartin, nous trouvons un certain nombre de morceaux frais, fins et solides, à opposer aux succès bourgeois de M. Dubufe et aux fusées de M. Lé-

paulle. Le paysage présente un magnifique développement de promesses acquittées et d'espérances à concevoir; c'est dans le paysage que la marche de l'école nous semble à la fois la plus indépendante et la plus avancée. A côté des noms déjà bien appréciés d'Aligny, de Cabat, de Corot, de Paul Huet, ceux de MM. Bodinier et Marilhat réclament une place d'honneur. La peinture d'intérieur n'est plus le monopole de Granet; grâce aux efforts de MM. Aurèle Robert et Perrot, elle a quitté la route fausse de Bouton, imparfaitement modifiée par Dauzats; elle est redevenue aussi réelle, aussi simple que la peinture de paysage; enfin, au-dessus de ce microcosme de la miniature, de l'aquarelle et du lavis, monde que nous abandonnons de grand cœur à son *train-train* de petites ventes et de modestes leçons, nous voyons surgir les portraits de M^{me} de Mirbel, produit d'un talent toujours plus pur et plus brillant, et qui se classe à part par sa direction vraie et sérieuse.

Mais avant d'en venir à l'examen détaillé de ces ouvrages qui dominent l'exposition, il est bon de jeter un coup d'œil sur la direction actuelle de la peinture en France, d'indiquer ses rapports et ses dissemblances avec le passé, et de lui montrer, s'il est possible, son avenir. La critique n'a plus le droit d'aborder un tel examen d'une façon spéculative, depuis que de force on l'a intéressée dans la question; car la critique partage avec le salon annuel la responsabilité de tout ce qui se fait de mal aujourd'hui dans les arts. Au dire de bien des gens, la critique a détruit l'autorité des écoles et brisé l'indé-

pendance des arts; c'est en faisant trop d'attention à des conseils dirigés dans des vues toutes littéraires que les peintres se sont embarrassé l'esprit d'une foule de pensées nuisibles au but de leur art. La critique n'a point respecté les vieilles gloires, elle en a créé de nouvelles à bon marché; elle a fait un pêle-mêle d'idées et de systèmes, dans lequel les jeunes têtes ont perdu de vue leur chemin. Ce n'est ni de la mauvaise foi, ni même de l'ignorance, qu'on reproche à la critique : on lui en veut de sa prétendue puissance seulement ; on trouve mauvais qu'elle puisse quelque chose.

Quand il s'agit de distribuer les reproches entre les parties intéressées, on ne peut rejeter tout le fardeau sur l'épaule de son voisin ; il faut se reconnaître coupable d'une portion du péché, il faut se croire une grande puissance, et s'en défier en même temps. Toutefois, nous n'avons le droit de nous trouver ni si forts, ni si coupables. Le mouvement actuel des arts s'accomplit sous une impulsion qui atteint le monde entier de l'intelligence. La foi ne préside plus à l'invention ; tout aujourd'hui ressort de l'examen, et le propre de l'examen est de créer la discorde. Nous avons connu un temps où l'on pouvait encore jurer sur la parole du maître : David régnait en despote sur les arts, il faisait voir à tous exactement comme il voyait lui-même. Peu importait alors que l'accaparement des conquêtes eût entassé dans le Louvre mille chefs-d'œuvre divers ; tous les artistes envisageaient ces chefs-d'œuvre à travers le même prisme ; les amateurs passionnés de telle ou telle peinture for-

maient des centres à part qui n'agissaient en rien sur la manière de voir des artistes de profession. Après cette époque, et la retraite du maître, la mort ou l'affaiblissement de ses principaux élèves, est venu le grand mouvement des études historiques. Pour la première fois peut-être, les œuvres de l'art ont été jugées, non suivant une théorie absolue, mais eu égard aux temps, aux lieux et aux influences de toute espèce. L'éclectisme a d'abord enyahi la critique ; puis il a gagné les artistes eux-mêmes, et le temps de la réforme (je dis *la réforme* dans le sens historique et religieux) est venu.

- Remarquez qu'à cette époque, et bien avant qu'il ne fût question de la puissance de la critique, les écoles un peu compactes qui subsistaient encore, s'étaient déjà fondues d'elles-mêmes ; sous l'influence de Géricault, le *romantisme* avait pris pied dans l'atelier de Guérin, le pur et timide classique. Quand la jeune armée, conduite par les Delacroix, les Scheffer, les Sigalon, les Champmartin, donna pour la première fois au salon, la plume spirituelle qui secondait le mouvement d'attaque dans les colonnes du *Constitutionnel*, n'était encore que la plume d'un secrétaire écrivant sous la dictée des artistes rénovateurs, colorant leurs idées, mais n'en produisant aucune de son chef. Après la déroute de l'atelier de Guérin, celui de M. Gros fit encore quelque temps bonne résistance, et se vengea du salon en couvrant des couronnes académiques les jeunes peintres fidèles aux saines doctrines ; mais la désunion se glissa là comme ailleurs, et M. Gros ferma son atelier dans un accès de douleur et de

découragement. Je ne parle pas de la tentative malheureuse que fit M. Hersent pour se donner de bons élèves au lieu de produire de bons tableaux, ni de l'atelier de M. Lethière, lequel vécut petitement à côté des ateliers plus nombreux jusqu'à la mort du professeur : atelier, du reste, auquel le succès de M. Bouchot vient de donner une illustration tardive; car il n'est ici question que de ceux qui ont joué un rôle puissant et étendu dans l'école. Ce qui est incontestable, c'est qu'avant que la critique ne fût devenue une espèce de puissance, il n'y avait plus de religion, de symbole commun dans les arts, et cela par des causes auxquelles la critique n'a que faire.

Je n'ai, du reste, ni le loisir ni l'intention de recommencer le procès tant de fois intenté à l'école de David. Historiquement parlant, je ne connais rien de plus admirable que cette résolution prise par un homme, au beau milieu de sa carrière, de se refaire lui-même, et de refaire violemment le goût, les doctrines et la pratique de toute une nation dans les arts. Ce qui distingue l'entreprise de David des entreprises semblables tentées en France par Vien, et en Allemagne par Raphaël Mengs, c'est qu'il ne perdit jamais de vue le fond même de la peinture; non-seulement il prétendit quelque chose de plus pur, de plus noble, et de plus philosophique par la pensée, mais encore il voulut une peinture plus solide et plus positive : en cela, il se rapprocha de Reynolds, le seul peintre peut-être qui ait allié une belle pratique à une théorie presque irréprochable. Les vues de David n'étaient ni aussi vastes, ni aussi justes que celles de Rey-

nolds; il n'avait qu'une idée imparfaite de l'importance chimique des procédés, et même il professait un dédain mal entendu pour cette partie de l'art si essentielle à l'effet et à la conservation des tableaux : la nature ne lui avait donné que des facultés incomplètes pour l'ordonnance générale d'un ouvrage, d'où il suit que ses conseils à cet égard ne pouvaient avoir ni clarté suffisante, ni efficacité réelle. Enfin, toute la partie de l'art qui procède du Titien et du Corrège, l'harmonie et le clair-obscur, paraissent avoir été jusqu'au bout lettre-close pour son esprit. Mais David sentait la nature d'une manière forte et vraie; il la rendait par parties avec puissance et réalité. Ses meilleurs élèves, sans aucune exception, n'ont eu sur ce point essentiel ni la même conviction, ni une habileté égale à la sienne : Girodet s'est perdu en voyant la nature à travers l'antique, au lieu de voir l'antique à travers la nature; M. Gros, dans ses ouvrages les plus recommandables, a toujours manqué essentiellement de solidité; il a constamment fait creux et *lanterne*; c'est par le côté de l'imitation que M. Gérard, si supérieur à David pour le sentiment de l'ordonnance, a manqué dans sa meilleure peinture. David a donc pu légitimement penser qu'il n'était pas compris, il a dû désapprouver la direction que la peinture avait prise au dehors de son atelier : c'est ce qui explique la tendance au vrai de ses derniers élèves, MM. Rouget, Schnetz et Drolling. Mais ceux-ci, et particulièrement M. Drolling, qui résume mieux que personne l'état intermédiaire de la peinture entre les plus illustres élèves de David et les tentatives de réforme

romantique, ont, pour leur malheur, réfléchi trop exactement l'organisation de David dans ses imperfections comme dans ses qualités. Nous avons vu régner pendant quelque temps la peinture de morceau, sans recherche de pensée ni même de style, ce qui la faisait reculer bien en deçà de David. On conçoit que le public, auquel, avant tout, il faut des émotions dans l'art, ne se soit pas arrangé d'un tel résultat ; on comprend la faveur générale qui accueillit M. Horace Vernet, quand il tenta de donner droit de noblesse dans la peinture à la prose contemporaine ; on s'explique la rapide contagion qui dévora les ateliers à l'apparition des doctrines romantiques.

Ces doctrines qui, plus encore que leurs rivales, procédaient par exclusion, ne pouvaient obtenir qu'un succès partiel et momentané. Heureusement pour l'art, les tendances nouvelles ne s'étaient pas concentrées dans l'enceinte de Paris. Il existait à Florence un autre élève de David, méconnu dans sa supériorité par ses condisciples, et qui retrempait dans l'étude des maîtres une organisation toute primitive. M. Schnetz avait trouvé dans les pâtres de la campagne romaine un aliment à ses facultés si puissantes, tant qu'elles restent naïves ; et sous l'influence de son ami, M. Léopold Robert, remontait, par une incroyable combinaison de sentiment, de patience et de simplicité, aux sources mêmes de l'inspiration antique. C'est au milieu de la confusion créée par la dissolution de l'école, quand le Nord, appuyé sur Rembrandt et Rubens réhabilités, aidé du secours de la mode propice aux nouveautés anglaises, menaçait d'effacer parmi nous toute

trace de ce que nous considérons comme la grande et la vraie peinture, c'est alors que MM. Ingres, Schnetz et Robert se sont présentés comme ses auxiliaires inespérés. On sait le reste, et la progression du contre-mouvement déterminé par ces artistes n'est plus un mystère pour personne. Mais cette réaction n'était pas le résultat des travaux compactes d'une école : des efforts individuels l'avaient produite ; elle a continué, dans sa marche, à se montrer individuelle. Est-ce un mal pour l'art ? Nous sommes loin de le penser.

La France n'est pas le pays des écoles : l'agglomération des individus n'y a jamais produit que de fâcheux effets. La France, qui a possédé tant de grands sculpteurs au xvi^e siècle, n'a compté alors que des peintres du second ordre. D'où vient cela ? C'est que toute la pratique ne procédait que d'un ou deux maîtres italiens, qui eux-mêmes n'avaient reçu que de seconde main les saines doctrines de la peinture. L'école italienne étouffait ce que la France pouvait renfermer de talents originaux. Vouet, formé sur l'exemple du Guide, était lui-même un homme plus indépendant ; aussi le siècle de Louis XIV dut-il à Vouet ce que le siècle des Valois n'avait point possédé, d'habiles praticiens. Mais quel serait aujourd'hui le rang de notre ancienne école, si Poussin et Claude ne se fussent formés seuls, si Lesueur n'eût pas renié dans ses derniers tableaux la manière de Vouet, son maître ? Après cette époque, les écoles continuent en France une persévérante tyrannie de la médiocrité fastueuse. A un Lebrun succède un Coypel, à un Coypel un Lemoine, à un Lemoine

un Vanloo, à un Vanloo un Boucher. Vien lui-même, à qui l'on a prêté tellement à crédit de si belles intentions, Vien ne représente au fond qu'une réaction du style Vanloo contre le style Boucher. Pendant toute cette succession de calamités officielles, qui nous empêche de tomber au dernier rang des peuples pratiquant la peinture? Un Subleyras, un Largillière, un Wateau, un Latour, un Joseph Vernet, un Greuze, tous gens qui n'ont que faire avec les écoles dominatrices. En dehors même de l'école de David, beaucoup plus digne de commander que toutes les précédentes écoles, il surgissait des hommes indépendants, et dont les ouvrages résisteront mieux peut-être à l'effet du temps que ceux des meilleurs élèves de David; témoin Prudhon, témoins même MM. Ingres et Granet, qui n'ont d'élèves de David que le nom. Ce n'était pas du moins de cette façon qu'un Titien ou un Giorgion procédait de Jean Bellin, un Daniel de Volterre de Michel-Ange, un Jules Romain de Raphaël, un Guide et un Dominiquin d'Annibal Carrache.

En France, disons-le franchement, l'air est mauvais pour la peinture. Les convenances sociales sont à peu près toutes nées dans notre pays, et des convenances sociales il n'y a qu'un pas aux conventions de l'art. Le français est rarement peintre par instinct : il l'est presque toujours par raisonnement et par philosophie. Ajoutez à cela qu'il acquiert vite la superficie de l'art, et très-lentement le fond. Rapprochez, en France, une vingtaine de jeunes gens qui se destinent à la peinture : les facultés utiles seront certainement en majorité dans la réunion ;

elles prendront vite le dessus; elles deviendront aisément tyranniques et dédaigneuses pour les facultés plus solides. Il y a plus, elles seront raisonneuses et dogmatiques; elles trouveront d'admirables systèmes pour se justifier à elles-mêmes leurs propres imperfections; elles séduiront sans peine tous ceux à qui manque la faculté de deviner ce qu'ils n'ont pas encore vu. Mais la même disposition systématique, qui fait les théories burlesques de nos écoles, est celle qui produit nos peintres philosophes, et nous n'avons à opposer aux autres nations, comme type d'une supériorité qui nous soit propre, que la philosophie de nos grands peintres. L'observation précise, la conception claire, l'expression simple, voilà ce qui fera toujours de nos premiers artistes d'autres artistes que les grands peintres italiens, néerlandais ou espagnols. Ces qualités, on ne les gagne chez nous que par la résistance et l'isolement. Si nous avons cette année un progrès à constater vers le bien, c'est à la résistance et à l'isolement de certains hommes que nous en sommes redevables.

Ne dites donc plus que c'est la critique qui a mis en poudre l'école, qui a frappé le pasteur et ses troupeaux. Vous lui faites beaucoup trop d'honneur; et maintenant, quand vous aurez examiné avec bonne foi la longue série des tableaux exposés, si vous êtes frappés, comme tous les hommes sincères et éclairés, des résultats vraiment satisfaisants de tant d'efforts tentés dans des routes si différentes, ne conviendrez-vous pas qu'on a gagné quelque chose à cette effrayante dispersion de l'école? Depuis six ans, la seule tentative de cohésion qui ait été

suivie de quelque succès a été faite par M. Ingres. Nous sommes loin de contester ce que les leçons d'un tel maître ont dû avoir de bonne influence sur les jeunes gens qui les ont suivies; seulement, pour attribuer toute la réaction heureuse que nous signalons aux leçons de M. Ingres, il faudrait que tout ce qui se fait de bien aujourd'hui procédât de la direction d'idées particulière à ce maître; il serait également nécessaire que les ouvrages des élèves de M. Ingres, tout en s'éloignant du type de l'école, continuassent à s'y rattacher par un air de parenté : or, c'est ce qui n'est exact ni dans l'un ni dans l'autre cas. Observez même une singulière confirmation de ce que nous avons dit des écoles françaises. C'est au retour d'Italie, tout plein de l'exemple de ses maîtres, que M. Ingres a ouvert son atelier. L'amour et la recherche du beau semblaient le drapeau obligé de cette école. Et voilà qu'au beau milieu des concours de l'Académie, après l'espoir donné par le prix de M. Flandrin, surgit une épidémie de laideurs, un je ne sais quel assemblage de monstres tortus et cagneux, escorté de préceptes qui se répandent, et qui disent : que tout est beau, et par conséquent bon à prendre dans la nature; les jeunes élèves de M. Ingres ne sont plus que des Ostade greffés sur du Raphaël. M. Ingres serait-il travaillé dans le sein même de son atelier par une maladie de révolte? Qu'il doit souffrir, se disait-on, de cette gauche et grossière déviation de ses doctrines! Et que serait-ce pourtant, si M. Ingres s'était laissé entraîner lui-même? si les taches qui déparent son admirable tableau de *saint Symphorien*, provenaient de

l'invasion de certaines idées dont ses précédents ouvrages ne laissent pas deviner la trace, et auxquelles peut-être il serait resté éternellement étranger s'il eût continué de vivre dans un salubre isolement.

M. Ingres est parti pour Rome; il y a retrouvé ses plus habiles élèves. Revenu sans doute d'une préoccupation passagère, et puisant dans les maîtres une force de conviction que ses propres ouvrages n'imprimaient pas complètement à ses paroles, il peut donner à la France quelques artistes supérieurs. On est en droit d'espérer qu'il renouvellera le fait exceptionnel qu'a déjà produit l'école de David. On doit être convaincu qu'il empêchera la souche des dessinateurs de se sécher sur notre sol. Grâce lui soient rendues, et pour ce qu'il a fait, et pour ce qu'il doit faire encore! Mais, soyez-en convaincus, quel que soit le talent des élèves de M. Ingres, ils seront redevables de la moitié de leurs succès à l'esprit de sage indépendance qui s'est établi chez nous dans l'opinion. Aujourd'hui les préjugés n'existent plus dans le public; pour en trouver encore les traces, il faut remonter haut dans l'échelle même des arts. Chose étrange pourtant! l'homme doué d'une organisation originale, qui se sent en mesure de se frayer une route à lui-même, n'a presque rien à redouter de l'opinion. Sans doute, il ne conquerra pas du premier coup l'unanimité des suffrages; l'esprit de notre époque ne veut pas même qu'un succès unanime se déclare pour personne. Mais si l'homme dont nous parlons possède une seule des qualités de l'art, il rencontrera aussitôt de la sympathie dans une portion du

public ; il trouvera dans cette critique, dont on dit tant de mal, un avocat et un répondant. Heureux seulement cet homme s'il arrive jusqu'au public, s'il obtient la permission d'être jugé ! Et remarquez qu'ici nous ne nous faisons pas l'écho d'amours-propres blessés, de médiocrités soulevées par de légitimes refus. Il nous a suffi de recueillir un à un les faits signalés depuis trois ans pour nous faire une idée très-exacte et probablement très-impartiale de la direction que suit le jury d'admission dans ses jugements. Ce serait une puérilité que de supposer une intention malveillante contre qui que ce soit dans une réunion d'hommes où des vues personnelles n'obtiendraient en aucun cas la majorité des suffrages. Ce qui nous semble au contraire évident et parfaitement conforme à la nature des choses, c'est que cette indépendance d'opinion, qui s'est établie dans le public, n'ait point encore trouvé place dans le jury de peinture. Là on laisse, comme par le passé, une grande part à l'habitude dans les jugements ; on n'a pas pris son parti sur ces soufflets que l'aspect insolite de certains ouvrages donne à la première vue ; on n'aime point à être troublé par des difficultés d'interprétation dans une opération qui se passe gravement et paisiblement ; on sourit avec indulgence à la médiocrité innocente et soumise ; on se cabre contre le talent qui cherche et qui la plupart du temps n'a pas encore trouvé.

La sévérité du jury d'admission, d'autant plus frappante qu'elle s'allie à la plus inconcevable faiblesse, n'a pas seulement l'inconvénient de décourager ceux qui ;

presque toujours, le méritent le moins; elle rend incomplet le travail de la critique; en retranchant de l'exposition ce qui semble au jury porter un cachet d'extravagance, elle nous empêche d'apprécier l'intensité de la fluctuation d'idées et de manières qui existe dans l'art, de mesurer, en quelque sorte, les points extrêmes de l'oscillation du pendule! car enfin, pour qu'on refuse des tableaux de M. Tony Johannot, de M. Delaberge, de M. Dauzats, il faut bien croire qu'il a passé quelque étrange folie par la tête de ces artistes, que M. Johannot a représenté Henri IV sous la figure d'un *palæotherium*, que M. Delaberge a fiché les feuilles de ses arbres en bas et les racines en haut, que M. Dauzats a peint une cathédrale roulant comme l'entrepont d'un vaisseau de guerre. Or, le public tiendrait singulièrement à savoir à quoi s'en tenir là-dessus. Nous regrettons que de pareils éléments de comparaison nous manquent pour éclairer notre jugement; toutefois, il nous semble permis de conclure de ce que nous avons sous les yeux, que l'école est revenue des tentatives excentriques. La tendance au solide, au vrai, se manifeste de toutes parts, et dans presque toutes les directions; ce n'est plus seulement comme à l'époque intermédiaire dont nous avons parlé, une vue étroite d'un seul côté de la nature. La vérité se cherche dans l'ensemble comme dans les détails, dans la couleur comme dans le dessin, dans le sens noble comme dans le sens familier. On se persuade qu'avant d'être poétique, exalté, rêveur, atroce ou bouffon, avant de poursuivre Homère ou Shakspeare, de se plonger dans les brumes druidiques,

ou d'encenser le soleil de l'Indoustan, il faut être peintre et faire positivement de la peinture. Je sais qu'ici l'on doit faire une distinction importante; notre intention n'a jamais été et ne sera jamais de recommander un faux semblant de raison dans l'art, qui évite soigneusement tout ce qui peut surprendre ou inquiéter la vue, une sorte de *juste-milieu* timide, pauvre et décent, qu'on voit sans trop de répugnance, et qu'on oublie presque aussitôt, un passable, ou un presque bien, qui ne comporte jamais l'excellent, une portée moyenne à l'aide de laquelle on pousse tranquillement sa pointe sans offusquer personne, on élève honorablement sa famille, on devient propriétaire-électeur le jour où l'on a cessé d'être peintre. Une telle direction, trop souvent encouragée par les faveurs du pouvoir, est ce qui dans l'art produit le plus de mal. Notre conviction, notre devoir est de la combattre partout où nous en voyons poindre la velléité. Tout autre est le caractère de la raison dont nous nous faisons les soutiens, et sans laquelle il nous semble qu'il n'est point au monde de peinture. On est loin d'être d'accord sur le but suprême de l'art; les uns prétendent qu'il est fait pour émouvoir, les autres pour plaire, d'autres enfin pour instruire et corriger. Mais ce que personne ne peut nier, c'est que son but immédiat ne soit de rendre, d'imiter la nature; entre la réalité elle-même et le résultat le plus faible et le plus vague de l'imitation, il existe une foule de degrés, une longue échelle, une gamme progressive; dans cette gamme, chaque homme, chaque temps choisit son diapason, et si rien à l'entour ne donne l'exemple d'un degré

plus élevé, si faible que soit le produit de l'imitation, l'œil s'y habitue, s'en contente et n'imagine rien de mieux ni de plus fort. On serait tenté de croire qu'il suffirait des ouvrages anciens pour donner à chaque homme le sentiment de sa faiblesse relative. Mais l'expérience démontre qu'une cause, en apparence si puissante, n'agit point efficacement. En Italie, indépendamment de tout autre motif, la proportion décroissante du mérite des peintres a été accompagnée de l'affaiblissement graduel du diapason. Depuis le Guide jusqu'à Camuccini, en passant par Carle Maratte, Battoni, Appiani et les autres, le délavement des teintes et l'effacement du modelé ont toujours été en croissant. Or, les hommes qui subissaient cette dépression avaient sous les yeux la *Madone* de Foligno et le *Saint Jean* de la tribune de Florence. On a songé bien avant David à refaire de la peinture d'après l'antique et les maîtres : d'où vient néanmoins que, sur le continent, la vraie renaissance de la peinture ne commence qu'à David ? c'est que David a relevé le premier le diapason de la peinture. Il a copié Valentin avant d'imiter le *Faune* à l'enfant ou l'*Achille Borghèse*. Cette qualité indispensable, on l'appelle d'ordinaire l'exécution ; mais l'expression n'est pas juste, si elle induit à confondre l'exécution d'atelier avec l'imitation forte de la nature. Dans l'atelier, la convention, le *lazzi*, se substituent sans cesse, sous le pinceau, à l'imitation du modèle ; on peut avoir une exécution d'atelier foudroyante, et n'arriver à produire que de la peinture fausse et incomplète.

J'en prendrai dans l'exposition actuelle un exemple

vraiment illustre. M. Gros a exposé un énorme tableau et une petite toile. Sur l'un, vous voyez, ou plutôt vous êtes invité à voir Hercule livrant Diomède à ses propres chevaux qui le dévorent; sur l'autre, c'est Acis et Galatée qui se mettent dans une grotte à l'abri des poursuites de Polyphème. Le public, qui n'a plus la clef de la peinture mythologique de M. Gros, s'afflige et se compose comme devant une grande ruine; il semble qu'on ne voie plus qu'un fantôme du peintre des *Pestiférés de Jaffa*. Pour nous, nous ne saisissons aucune différence entre ce peintre, pris dans le sens restreint et matériel de la peinture, et l'auteur du *Diomède*. S'il existe une différence, elle est à l'avantage du dernier; jamais le pinceau de M. Gros ne s'est montré ni plus habile, ni plus brillant. Il y a dans les *pectoraux* du Diomède, dans ses *rotules*, une puissance de main à confondre l'imagination; les membres de la Galatée sont modelés dans le clair avec une finesse et une confiance dont aucun peintre vivant n'est capable. Voilà certainement ce que l'exécution, mais l'exécution d'atelier entendons-nous bien, a jamais pu produire de plus étourdissant. Au-dessous du *Diomède* on voit le groupe de *Françoise de Rimini* et de son *amant*, de M. Scheffer. Selon l'esprit de l'atelier, ce sont deux figures plates et pauvrement rendues; le pinceau s'y montre à la fois pesant et timide; et pourtant, mettez de côté le choix du sujet, la convenance de la composition, la justesse de l'expression, toutes choses pour lesquelles M. Gros ne peut plus entrer en parallèle avec personne, le groupe de la *Françoise* vous paraîtra

justement beaucoup plus mal *exécuté*, mais beaucoup mieux *rendu* que celui du *Diomède*.

L'école a donc compris qu'on se perdait à vouloir *exécuter*, qu'on marchait sans cesse en avant en cherchant *rendre*. Avec une telle conviction, on se défie de sa main on n'a confiance qu'en la nature ; on s'aperçoit que cette nature n'est accessible à l'art qu'autant qu'on l'enbrasse dans son unité, qu'on reporte sur la toile une contre-épreuve aussi une que la nature elle-même. Les lois de l'unité sont dans l'ensemble des proportions, dans la pondération des mouvements, dans l'harmonie de la lumière dans l'accord de l'intention morale avec l'action extérieure. Maintenant, si vous voulez être peintre, il est hors de doute que vous ornerez votre esprit de toute espèce de littérature ; que vous évoquiez les âges écoulés avec leur caractère et leur esprit, que vous cherchiez à ravir notre âme dans les audaces du dithyrambe, ou à la plonger dans les délices de la volupté. Mais, pour l'amour de Dieu, commencez à mettre une tête ensemble, le nez au milieu du visage, et les deux yeux à leur place, c'est là le point essentiel. Je n'oublierai jamais ce que me racontait un jour un grand peintre de portraits : « Je me suis exténué, disait-il, à chercher l'expression de la physionomie et l'originalité des poses dans mes ouvrages, mais c'était peine perdue, et chaque jour je me sentais déchoir. Enfin je m'avisai qu'il serait bon peut-être de songer sérieusement au matériel de l'imitation ; je cherchai à reproduire l'ensemble des traits, et à mesure que j'avancais dans cette voie en apparence toute matérielle, mes por-

raits s'animaient à vue d'œil ; l'expression naissait d'elle-même, les poses devenaient aussi caractérisées et aussi dissemblables entre elles que les poses mêmes des individus. »

Et voici justement le point admirable que l'école me semble avoir atteint, elle a fait pour toute la peinture ce que mon peintre faisait pour ses portraits : elle a cru enfin qu'on devait mettre le nez au milieu du visage.

II

Ces réflexions et celles qui précèdent me servent de transition naturelle à l'un des tableaux les plus remarquables de l'exposition : elles en feront mieux apprécier sans doute le mérite tout à fait hors ligne ; je veux parler du *bon Samaritain* de M. Forestier. M. Forestier est un homme peu connu de la masse du public, ou mal apprécié par elle. N'ayant exposé qu'à de rares intervalles, et toujours des ouvrages d'un caractère sérieux, froid et guindé, ceux qui l'ont regardé l'ont toujours fait avec plus d'ébahissement que d'admiration ; on sait dans les arts ce qu'est le genre de mérite de M. Forestier, comme on connaît dans les sciences les expériences de M. Ampère ou les problèmes de M. Cauchy : seulement, par malheur pour M. Forestier, il n'en est pas des peintres comme des savants que l'on glorifie sur parole. Ce qui nuit encore à l'intelligence du talent de M. Forestier, c'est qu'il y a évidemment en lui deux hommes, l'artiste académique et le peintre solide et fort : le premier fait méconnaître le second. Une chose nous

paraît manquer essentiellement à M. Forestier : c'est le sentiment du geste, et par conséquent la faculté d'exprimer l'action. Dépourvu de cette ressource, M. Forestier a recours à ce que l'académie lui a fait apprendre : il est convenu, il est outré ; il le cède sous ce rapport aux plus académiques de ses contemporains. A côté de cela, M. Forestier conçoit la forme dans le sentiment le plus large et le plus élevé : son contour nerveux et arrêté ne le cède en précision qu'à son modelé : nul n'attaque avec plus de sûreté les raccourcis les plus difficiles, n'accuse plus nettement les parties essentielles de la construction, ne sait mieux faire tourner les corps sans rondeur, n'exprime mieux les plans accidentés d'une surface, sans rompre l'unité d'aspect de cette surface. En ce genre, M. Forestier n'a jamais mieux fait que cette année ; son tableau est toute une école de peinture. Peut-être, le *Possédé* du même peintre, qu'on voit à la galerie du Luxembourg, renferme-t-il des parties aussi habilement étudiées : mais dans ce tableau, la nature du sujet fait dominer l'action, et j'ai dit que M. Forestier n'était pas heureux à exprimer l'action. Le sujet du *bon Samaritain* lui est beaucoup plus favorable : la principale figure du tableau est un blessé sans mouvement, et le vieillard qui le secourt n'exige pas, dans la simplicité de sa pose, une étude d'expression dont M. Forestier se serait probablement mal tiré. La figure du prêtre, qui passe son chemin sans prêter l'oreille aux gémissments du blessé, offrait une difficulté du même genre, M. Forestier est loin d'avoir évité cet écueil.

Pour rendre justice à ce peintre, et une justice aussi éclatante qu'il le mérite, il faut donc faire abstraction de la manière dont le sujet est conçu. Il faut oublier aussi que la couleur n'est pas heureuse, que les draperies sont lourdes et chiffonnées, que le paysage n'a ni atmosphère ni profondeur. M. Forestier a mieux fait que tout cela, il a résolu le grand problème de l'art; il a donné à ses figures un relief qui le dispute presque à la nature. Sous ce rapport, M. Forestier rend à notre école un service essentiel, il la maintient à un diapason que celles des autres pays ont depuis longtemps perdu. Il n'est pas malaisé sans doute de remarquer les défauts graves du tableau de M. Forestier; il l'est beaucoup plus à ceux qui ne se sont pas rendu compte des difficultés de la peinture et de son but, de se convaincre de cette vérité néanmoins incontestable : qu'il n'y a pas d'artiste vivant en France et à plus forte raison en Europe, capable de modeler avec autant de vigueur et de science que M. Forestier.

J'ai commencé l'examen du salon par l'homme qui me paraît le plus énergique dans l'ordre matériel de la peinture; c'est précisément d'énergie que manque le modelé de M. Champmartin; et pourtant, s'il est une qualité qui séduise dans sa *Prédication de saint Jean*, c'est le talent avec lequel le peintre fait ressortir les objets sans effort, et presque en se jouant de la peinture. Si l'on vous disait qu'un peintre dont la pâte est onctueuse et beurrée, dont le contour a souvent de l'indécision, a abordé un tableau d'une douzaine de figures en pleine lumière, avec un ter-

rain gris, un ciel blafard et pommelé, et que ces figures, sans sortir de l'harmonie générale, sont colorées avec séduction et s'enlèvent bien les unes sur les autres, vous croiriez qu'il s'agit d'une sorte de prestige. La *magie* est en effet la qualité dominante du tableau de M. Champmartin ; il y a de plus un grand calme de pose et de physionomie dans les personnages qui écoulent la voix du précurseur, une nuance de coquetterie, et beaucoup de grace dans les femmes ; quelques parties bien comprises comme masse dans la peinture des nus ; en somme, c'est un tableau original et insouciant. En l'étudiant, on se sent aller à cette paresse vague de conception comme en donne la chaleur des tropiques, et l'on comprend que le peintre, qui a bien vu l'Orient, se soit laissé aller à une semblable paresse. A Paris, où l'on n'a pas une idée exacte des peuples levantins, où l'on ignore que dans ces climats il n'y a pas d'intermédiaire entre la somnolence du repos et l'intensité la plus ardente de l'action, on voudrait que saint Jean e t fait pleurer, ou crier, ou gesticuler les auditeurs qu'il persuade. Moi, je voudrais seulement que M. Champmartin n'e t pas fait ses terrains de la même couleur précisément que ces belles chèvres si soyeuses qu'il a peintes aux pieds de saint Jean : quant au reste, je ne m'en soucie pas plus que le peintre lui-même.

Les deux tableaux dont je viens de parler, quoique remplis de mérite, ont le défaut d'être écrits dans une langue que la masse du public ne comprend pas. Il n'en est pas de même des *Funérailles du général Marceau*, ouvrage par lequel M. Bouchot vient de prendre rang

parmi nos peintres d'histoire. Les personnes qui suivent avec soin les concours de l'Académie n'ont pas oublié le tableau qui valut, il y a douze ans, à M. Bouchot la moitié du grand prix. Le sujet, tiré de l'histoire des Atrides, avait été conçu par M. Bouchot dans un sentiment lugubre et terrible qui compensait largement la faiblesse de l'exécution, et saisissait l'âme du spectateur. Aujourd'hui encore, si vous entrez dans la salle où la série des grands prix de peinture est exposée, parmi tant d'ouvrages complètement insignifiants, le tableau de M. Bouchot est du très-petit nombre de ceux qui captivent l'attention. M. Bouchot est bien là l'élève de M. Lethière ; vous retrouvez cet aspect sauvage qui pétrifie la foule devant le tableau des *Fils de Brutus*. Depuis ce temps, si ce n'est des portraits dépourvus de force et de simplicité, nous n'avons vu de M. Bouchot qu'un tableau d'églogue antique dans lequel le peintre avait vainement essayé d'animer, avec les teintes vives et fraîches de Rubens ; ces débauches de bouffonnerie mythologique dont l'antiquité ne nous a pas laissé le secret. Les *Funérailles du Général Marceau*, tableau dans lequel se montre toute l'expérience d'un homme arrivé à la maturité de son talent, nous rappellent cependant la *Mort de Clytemnestre*, exposée à l'École des Beaux-Arts, et le tableau des *Fils de Brutus*. M. Bouchot a pour lui le succès populaire, et l'opinion des artistes ne dément pas l'instinct de la foule. Un mérite qu'on ne peut contester à M. Bouchot, c'est d'avoir le premier su conserver le sentiment historique dans une scène de notre histoire moderne, sans altérer la vérité

du costume, ni la vraisemblance de l'action. Ajoutez à cela que l'émotion qui ressort du sujet a saisi le peintre, et s'est reproduite avec énergie sur la toile. Il n'y a pas jusqu'au fond grisâtre et froid de l'ouvrage qui ne soit en harmonie avec la solennité triste de la scène, et ne contribue à l'effet qu'elle produit. On voudrait sans doute plus d'air, une perspective plus exacte, une meilleure disposition des groupes; tout n'est pas d'une correction irréprochable, et généralement le dessin manque de finesse et d'élévation. Quelques têtes sont bien peintes, particulièrement celle du jeune officier autrichien qu'on voit à la gauche du tableau. M. Bouchot a mal fait, je crois, d'arrondir le bras du mort, que les soldats autrichiens et français portent à sa dernière demeure; cette souplesse peu naturelle donne au cadavre l'apparence d'un blessé évanoui. C'est là le seul reproche sérieux qu'on puisse adresser à M. Bouchot, sous le rapport de la clarté. Les soldats républicains, tels que M. Bouchot les a conçus, sont bien des soldats sans souliers et sans linge, dans toute la vérité de l'histoire, mais il n'y a pas d'apparence d'ironie dans l'exactitude dont s'est piqué M. Bouchot. C'est là un mérite bien rare dans un temps comme le nôtre, où les artistes ironiques, Charlet et Decamps, occupent et méritent un rang si élevé.

J'ai déjà incidemment parlé de la *Françoise de Rimini*, de M. A. Scheffer, tableau que, dans mon opinion, il faut réunir aux trois précédents pour compléter la liste des bons ouvrages historiques de cette année. Le public fait tacitement un bien grand éloge de M. Scheffer, en

ne tenant pas mieux compte à sa *Françoise* du mérite de la difficulté vaincue. La tâche n'était rien moins qu'aisée : *les ténèbres visibles* de l'enfer, et dans cet abîme un groupe de fantômes humains que le vent fait tournoyer en l'air comme un flocon de laine. Il fallait rendre vraisemblable à nos yeux la représentation d'une scène aussi étrange, et y faire entrer l'expression des affections humaines, l'amour résistant aux tourments éternels dans *Françoise* et *Paolo*, la compassion d'un ami sur les traits de *Dante*. Quel problème à résoudre ! Et pourtant tout cela est si nettement exprimé, qu'il semble au spectateur qu'un enfant s'en serait tiré sans peine. Le tourbillon qui souffle dans les cheveux de *Françoise* et gonfle les plis de son linceul, présente obliquement aux regards le groupe des amants flagellés par la vengeance divine. Déjà ils ont dû glisser une fois devant *Dante* et son guide immobiles : ceux-ci les attendent au passage pour leur adresser la parole. Il semble qu'on va entendre sortir des lèvres de *Dante* le cri plein d'affection :

O anime affannate,
Venite a noi parlar, s'altri nol nega !

Ce tableau est une belle conquête de l'Italie sur un de ses vieux antagonistes. M. Scheffer, le peintre né de ces beautés blondes et frêles qui inspiraient Shakspeare, s'est efforcé, dans une ombre il est vrai, de reproduire le caractère grave et plein de la beauté méridionale ; il a cherché dans *Paolo* la largeur des formes et la fierté du dessin. Le parti qu'a pris M. Scheffer de réformer sa

manière non-seulement de peindre, mais encore d'envi-
 sager la peinture, est évidente à tous les yeux. Seulement,
 à chaque effort nouveau qu'il tente, la peine se fait un peu
 sentir, et ce n'est qu'à l'ouvrage suivant que le public
 comprend bien tout ce que le peintre a gagné. Le tableau
 de cette année est le signe d'un nouveau progrès dans le
 talent de M. Scheffer; ne nous étonnons pas s'il se sent
 encore un peu mal à l'aise sur le terrain qu'il aborde.
 M. Scheffer, tout en conservant l'ordonnance originale de
 son tableau, n'avait qu'à s'abandonner à la pente de son
 ancienne peinture, laisser courir la touche capricieuse
 de son pinceau, mettre des chausses *mi-parties* à Paolo,
 et son succès eût été un succès de vogue. Mais M. Scheffer
 tient, avant tout, à se satisfaire lui-même; lui, que la
 mode a longtemps courtiisé, il se soustrait courageuse-
 ment au joug de la mode. Je ne pense pas que celle-ci
 fasse durer longtemps sa rancune.

III

Le *Samaritain*, le *Saint Jean*, *Marceau*, *Françoise*
 surtout, voilà sans doute des ouvrages très-recommen-
 dables; je n'ai pas besoin toutefois d'avertir qu'il manque
 à l'exposition un tableau du premier ordre. Sans le style,
 il n'est pas de véritable peinture d'histoire, et les quatre
 tableaux que je viens d'examiner pèchent tous plus ou
 moins par le style. Cette réflexion me fait donner le pas
 cette année au paysage sur la peinture d'histoire. Mais
 ici je rencontre une difficulté qui pourrait arrêter ma

plume, si je n'étais soutenu au fond de l'âme par une ferme conviction. Le paysage est une partie de l'art dans laquelle la discorde des opinions est flagrante ; non-seulement les peintres se précipitent dans les routes les plus opposées, mais encore l'opinion qui les juge se partage en une multitude effrayante de contradictions ; autant de têtes, autant d'avis ; personne ne s'entend ; c'est une véritable tour de Babel.

Je sais des gens qui trouvent un moyen bien simple pour expliquer cette discordance : c'est de déclarer le paysage une chose absurde *à priori* ; et je l'avoue, plus j'y réfléchis, moins je me sens en état de combattre une si singulière opinion. Quand je songe à ce qu'il faut de concessions de la part de notre esprit, et d'habitude de la part de notre œil, pour reconnaître un espace immense, l'horizon, la mer, les montagnes, sur les cinq ou six pieds carrés d'une toile, je me demande s'il peut résulter d'une telle convention une impression positive, si le jugement que nous portons de la manière dont la nature a été imitée n'est pas nécessairement aussi arbitraire que le mode lui-même de l'imitation. Je n'ignore pas qu'en remontant à la source de l'art, la même observation s'applique à toute espèce de peinture. On sait qu'un portrait, présenté aux regards d'un homme qui n'en a jamais vu, ne produit sur lui aucune impression distincte. Le Turc, un peu plus avancé que le sauvage, comprend le contour ; mais l'ombre lui fait l'effet d'un trou, et la demi-teinte lui paraît une tâche. Toutefois, si vous rassemblez dans nos pays civilisés un certain

nombre d'hommes d'une éducation nulle ou vulgaire, si vous offrez à leurs regards une peinture dont le sujet soit accessible à leur intelligence ou de nature à émouvoir leur âme, vous verrez ces hommes s'accorder dans l'impression que produira sur eux cette peinture : mais essayez d'appliquer une expérience semblable au paysage ; choisissez dans les Poussin, les Claude, les Ruysdaël, l'ouvrage qui vous semblera le plus harmonieux, le plus séduisant et surtout le plus vrai ; puis amenez devant ce paysage les pâtres qui l'habitent, les voyageurs qui le côtoient cent fois par an, pas un ne reconnaîtra le site, pas un n'en recevra la moindre impression ! Que si, traversant les rangs de la société instruite, qui avoue naïvement sa complète indifférence, vous remontez jusqu'aux artistes, en trouverez-vous un sur dix dont les opinions, sur le paysage, vous semblent autre chose qu'un reflet de ses premières habitudes ? J'ai de fortes raisons d'en douter. En fait d'art, nous autres modernes, nous n'avons certainement inventé que deux choses, le paysage et l'harmonie ; quant à l'harmonie, les trois notes de l'accord parfait semblent une horrible dissonance aux sept huitièmes de l'espèce humaine ; quant au paysage, la plupart des hommes n'y voient pas des images plus distinctes que nous n'en apercevons tous dans les nuages ou dans les nœuds d'une racine de buis. Et pourtant nous osons dire aux paysagistes : Ceci est bien, ceci est mal ; voici la bonne et la mauvaise route !

Ce *memento* de l'incertitude fondamentale de nos jugements en matière de paysage me semble bien nécessaire

Pour nous inspirer de la tolérance à l'égard des jugements d'autrui. Une seule chose, dans ce dédale d'opinions, me semble évidente, c'est que le paysage ne tient à l'art que par l'impression que la nature inanimée produit sur notre âme, et par la vie, la passion que nous prêtons en revanche à cette nature. L'habitude que nous nous sommes faite d'écrire nos propres pensées dans tout ce qui frappe notre vue, donne une signification positive aux moindres objets. Le paysan, qui n'a jamais détourné ses yeux du sol arrosé de ses sueurs, ne sait ce que nous voulons dire quand nous lui parlons d'un paysage gai ou d'un paysage triste; et nous, nous ne savons que répondre au peintre, quand le paysage qu'il nous offre n'exprime ni tristesse ni gaieté. Réduit à la tâche d'imitation matérielle, quand cette imitation en elle-même est quelque chose de si convenu, le métier de paysagiste est ce qu'il y a de plus puéril en ce monde; autant vaut coller des bandes de drap sur un plan en relief, ou enfeuiller les arbres avec du papier vert. Ce travail-ci vaut l'autre.

Je n'éprouve donc aucun embarras à dire ce qu'on doit exclure et flageller. S'il fallait préciser ma pensée par des exemples, les noms arriveraient sous ma plume à la douzaine, mais hors de là, je me défie de ce que mes opinions ont d'exclusif. Mon incertitude redouble lorsque, comparant ma manière de voir à celle d'hommes qui me paraissent réunir de la sincérité à une heureuse organisation, je m'aperçois que la conviction de ces hommes est toute différente de la mienne. Ainsi, j'ai été

le premier à recommander chaudement la manière large, grave et abstractive de MM. Aligny, Édouard Bertin et Corot, et je trouve en face de moi des opinions tout aussi ardentes que les miennes qui se prononcent en faveur de M. Paul Huet. Si je condamnerais le paysage de M. Paul Huet sans réflexion et par la seule raison qu'il m'affecte moins directement, j'agiserais à l'étourdie, et je serais probablement très-injuste. Il est évident que M. Paul Huet pêche par le métier, qu'il éprouve un certain embarras à bien exprimer sa pensée; mais quand j'ai lancé, il y a quatre ans, un ballon d'essai en faveur de M. Aligny, la pratique de ce peintre était encore très-défectueuse à certains égards. Entre les ormes échevelés dans lesquels M. Paul Huet se complaît, et le feuillu de bronze des chênes verts, auquel M. Corot ne montre pas moins de fidélité, je ne sais vraiment exprimer aucune préférence. Mais de ce que je condamne à la fois M. Paul Huet et M. Corot sous un rapport accessoire, faut-il pour cela que je les sacrifie à M. Watelet ou à ses continuateurs? Je l'ai déjà dit, j'aime mieux les fabricants de plans en relief.

Laissons donc de côté les imperfections extérieures de la peinture de M. Paul Huet, et remontons, s'il se peut, jusqu'au principe de cette peinture. Ou M. Huet n'a pas assez vu, ou son organisation ne se prête pas assez à refléter des impressions d'un ordre varié; dans tous les cas, c'est un paysagiste incomplet. Il ne sait faire résonner qu'une seule corde, la corde triste et pauvre de nos climats et de nos plaines : pour lui la magnificence de la nature

Est dans les arbres d'un parc ; les souffrances de la nature, dans la pluie qui bat une chaumine. Le ciel limpide, la mer bleue, les rochers incandescents, toutes les richesses et les grâces de la nature méridionale sont pour lui comme si elles n'existaient pas. Un nuage plat s'abattant sur une déclivité molle et indécise, une ombre froide sous des arbres moussus, des mares vertes et dormantes, voilà ce que M. Paul Huet comprend, ce qu'il rend avec un sentiment monotone, mais vrai, poétique. Sous ce point de vue, sa *Soirée d'automne* renferme des parties vraiment admirables, et qui doivent lui gagner les suffrages de ceux même auxquels une direction toute différente d'idées rend très-difficile l'intelligence de ce genre de peinture.

En me voyant circonscrire ainsi le talent de M. Paul Huet, il ne faut pas croire que j'oublie les tentatives que ce peintre a souvent faites pour dépasser les bornes de sa spécialité. C'est l'issue même de ces tentatives qui le ramène à ses sujets favoris : une domination plus étendue dans le royaume du paysage lui plairait sans doute ; mais un vol si haut le fatigue, et il se rabat bientôt dans ses broussailles. M. Corot revient aussi cette année d'un monde pour lequel il n'est pas fait, et il se rencontre avec M. Huet à la croisée du chemin ; M. Corot a quitté, de guerre lasse, les chemins creux et les clairières de nos bois ; il a revu l'Italie : il a retrouvé ces vastes horizons dont il rend si bien la limpide reculée, et son talent, tant soit peu fourvoyé, lui est fidèlement revenu. M. Corot aussi, sous quelques rapports, ne parle la langue du

paysage qu'en bégayant : sa touche est toujours lourde et mate ; la souplesse, l'humidité, le charme de la nature, lui sont comme étrangers. Pour que son talent se manifeste avec éclat, il lui faut un sujet comme celui qu'il a choisi cette année, une *Agar abandonnée dans le désert*. Ici l'aspect général ne saurait être ni trop uniforme ni trop désolé : le paysage de M. Corot a quelque chose qui serre le cœur avant même qu'on se soit rendu compte du sujet. C'est là le mérite propre au paysage historique, c'est-à-dire l'harmonie du site avec la passion ou la souffrance que le peintre y veut placer. C'est comme un orchestre dramatiquement instrumenté sous des chants expressifs. Si, comme il arrive souvent dans l'école allemande, l'orchestre a plus d'importance que le chant, un opéra ainsi conçu est la contre-partie exacte du paysage historique. On passe à un homme tel que M. Corot la faiblesse de ses figures, comme on excuse dans le *Fidelio* de Beethoven la brièveté des mélodies : seulement il faut que les figures du paysagiste soient à leur place, et qu'elles disent bien ce que le peintre a voulu leur faire dire. Sous ce rapport, M. Corot est irréprochable : je trouve une simplicité non cherchée, une naïveté véritable, dans la manière dont il a fait planer en l'air, comme un oiseau, l'ange que Dieu envoie au secours d'Agar. La scène, belle de caractère, bien entendue de perspective et de dégradation, se termine par d'admirables plans de montagnes que surmonte un ciel lumineux. M. Corot a deviné l'analogie de certaines parties de la Maremme de Toscane avec les paysages orientaux : il a suivi l'exemple du Poussin, qui savait

fondre les détails de la campagne de Rome dans les lignes des croquis qu'on lui apportait de l'Asie. Mais tout ce mérite, je dois en convenir, M. Corot l'eût démontré bien plus clairement au public s'il ne s'était pas obstiné à faire les terrains du même ton que les rochers, à épaissir outre mesure les ombres portées, à donner à tous ses arbres un feuillage de *cochlearia*.

Sous ces rapports essentiels d'imitation, M. Aligny se montre cette année bien en avant de M. Corot; la jolie *Vue de Civitella*, qu'on voit à l'entrée de la grande galerie, participe encore de la manière vague que jusqu'à ce jour M. Aligny avait conservée dans ses premiers plans. La *Vue d'Amalfi*, à laquelle on peut reprocher un ton trop rosé dans la partie du tableau qui reçoit la lumière, montre chez M. Aligny un progrès notable d'exécution. Les deux arbres de droite sont aussi bien conçus, aussi élégamment exécutés que M. Boguet aurait pu le faire, il y a vingt-cinq ans, dans ses meilleurs dessins. Les rochers du premier plan, reflétés dans la demi-teinte, sont rendus avec une finesse et une précision merveilleuses : que M. Aligny applique ces qualités nouvelles de son pinceau à un ouvrage important, et l'on verra si le public pourra supporter encore les premiers plans, comme en fait l'école routinière, crépis au plâtre neuf, sur un fond de cirage à l'anglaise.

M. Aligny n'est pas le seul dont nous admirions les progrès : voici venir M. Bodinier, l'an passé imitateur timide et maniéré des peintres du *Campo Santo*, aujourd'hui plus harmonieux, plus complet que pas un des paysa-

gistes du salon. On connaît le mérite singulier des peintres italiens du xiv^e siècle dans le paysage : on sait quel effet produit l'emploi résolu des teintes plates qu'ils ont introduites dans les fonds de leurs fresques. En voyant, il y a quelques années, M. Aligny et les hommes de son école chercher la simplicité d'effet, on a qualifié leur tentative de singerie des peintres gothiques : ce reproche, tout à fait injuste à l'égard de M. Aligny, s'appliquait exactement au premier paysage de M. Bodinier ; les fonds découpés, les premiers plans secs et froids, les plantes maigres, parallèles et rangées comme dans les lignes d'une plate-bande, rendaient problématique à l'œil la direction noble et sérieuse des idées de M. Bodinier. Cette fois, les premiers plans n'ont pas encore toute la largeur de touche qu'on pourrait désirer : mais les fonds ont la plénitude et la solidité de la nature ; l'aspect du paysage unit la gravité de l'intention à la plus irréprochable vérité. Quant aux animaux et aux figures, ils sont admirables : le jeune pâtre, qui, couché par terre, dessine, comme Giotto, sur la face aplatie du rocher, ferait à lui seul un charmant tableau.

Ces plantes inflexibles des peintres gothiques, dont je parlais tout à l'heure, m'amènent à citer *la vieille Femme et le Mouton* de M. Delaberge, bien qu'à tout prendre il vaille mieux abandonner ce jeune peintre aux réflexions que l'effet de son tableau doit lui inspirer. Après d'incroyables efforts dans la voie de l'imitation minutieuse, M. Delaberge en est venu à neutraliser ses qualités de profond coloriste : l'expérience qu'il fait aujourd'hui lui

démontrera sans doute, beaucoup mieux que les conseils de la critique, que l'abstraction de certains détails est une des lois fondamentales du paysage, et qu'il n'y a point de paysage sans parti pris. Si M. Delaberge se résout à accepter cette vérité, si en même temps il cesse de se défier de lui-même à certains égards, il accomplira facilement la vocation qui l'appelle à tenir le premier rang parmi nos paysagistes familiers.

M. Jadin doit profiter aussi de la leçon sévère que le public lui inflige à propos de sa *Vue d'Aigues-Mortes*. L'an dernier, la *Plaine de Montfort-l'Amaury* lui avait conquis un grand et légitime succès. Aujourd'hui, M. Jadin est descendu de la peinture positive à la peinture de décors. On peut risquer de ces grosses couleurs à l'Opéra pour combattre la lumière dévorante du gaz : mais dans une toile de cinq pieds carrés, quelque mérite relatif dont on fasse preuve, on devient avec de tels moyens complètement inintelligible : quant à moi, du moins, il m'a été impossible de saisir la pensée de M. Jadin.

M. Cabat est certainement plus clair : doit-on le croire plus vrai ? j'hésite encore à le dire. On s'aperçoit que M. Cabat a fait cette année un effort sérieux pour échapper à la nuée de ses imitateurs. Il a étudié sur nature une assez grande page de la forêt de Fontainebleau : il a déployé un talent remarquable dans le dessin des arbres, le modelé des terrains et la dégradation des plans. Seulement M. Cabat est un de ces hommes qui, vivant avec la nature, s'obstinent par système à ne pas la voir telle qu'elle est, qui confondent le procédé et le parti pris, qui

se placent en face de leur modèle avec la résolution formelle de le voir et de l'imiter dans le sens le plus accessible à leur pratique. On dirait de M. Cabat et de tous les hommes distingués qui suivent la même route, tels que MM. Jules Dupré, Flers, Bucquet, Rouillet, etc., que chacun s'est choisi un verre de couleur avec lequel il doit considérer les objets : la réunion de leurs ouvrages produit l'effet de la nature observée à travers les vitres d'un kiosque chinois. Il y a deux ans, c'était pour M. Cabat la vitre verte ; sa *Mare d'Auteuil* était peinte au verre bleu ; sa *Gorge-aux-Loups* l'est au verre jaune : un tel procédé n'a qu'un inconvénient, c'est de supprimer tout l'air et toute l'humidité de la nature. M. Cabat deviendra certainement un grand peintre de paysage quand il prendra la résolution de voir avec ses yeux.

Je n'ai jamais dissimulé ma sympathie pour les hommes qui, dans l'art, se défient des séductions de la facilité. M. Marilhat, tout au contraire, s'était annoncé au dernier salon avec une manière résolue qui laissait craindre l'envahissement prochain de la peinture de convention. Cette année, sans rien perdre de sa confiance en lui-même, M. Marilhat nous révèle un incontestable progrès. Il serait difficile de trouver des plantes mieux dessinées, des lignes plus noblement comprises, des premiers plans mieux ajustés, une couleur plus chaude, une plus belle conduite de pinceau que dans son *Paysage composé des environs de Rosette*. Cet ouvrage produit d'autant plus d'impression que le public est moins à même de comparer le site avec la nature modèle. Nous devons l'a-

vouer, notre témoignage particulier n'est pas entièrement favorable à M. Marilhat ; la nature du Delta nous paraît ici agrandie et arrangée par un procédé intermédiaire entre celui de Cassas et celui de M. de Forbin. La petite *Vue de Fouah* est bien autrement vraie, et peut servir à contrôler l'exactitude du paysage de Rosette. M. Marilhat a trop de positif dans le talent pour ne pas redouter l'application du proverbe : *A beau mentir qui vient de loin*.

Nous ne sommes plus d'ailleurs dans le temps où, de bonne foi et sans prétention aucune, M. J.-V. Bertin pouvait impunément intituler un paysage : *Site de Messénie*, sans avoir approché de cent lieues les côtes de la Messénie. M. J.-V. Bertin est la meilleure preuve peut-être de l'obligation qu'a le peintre de faire parler le paysage. Depuis l'apparition de ses premiers tableaux, il a vu se renouveler à plusieurs reprises la face de l'école ; à la vogue de Watelet a succédé la vogue de Michalon ; il semble que M. J.-V. Bertin, médiocre imitateur de la nature, dessinateur timide et coloriste froid, moins vrai dans ses études que M. Bidauld, inférieur à Chauvin comme harmonie, et à M. Boguet comme précision de formes, il semble qu'un tel peintre n'aurait pu résister au premier choc ; et pourtant vous le voyez encore debout, vous ne pouvez vous défendre d'une impression agréable en étudiant ses derniers ouvrages. C'est que M. J.-V. Bertin a, dans ce qu'il fait, le sentiment de la simplicité et de la grâce ; c'est qu'un certain parfum de l'antique émane de ses tableaux.

IV

Je viens de faire, en faveur d'un homme de mérite injustement oublié par la critique, une exception à la règle que je me suis imposée de signaler dans l'exposition, non tout ce qui est bien, mais seulement ce qui indique une nouvelle direction d'idées. Ainsi je prie qu'on ne m'impute pas à mauvaise volonté la prétermission nécessaire de beaucoup de noms qui devraient trouver place dans une revue complète. Tel est le cas de MM. Giroux, Lapito, Rémond, Dagnan, et de M^{lle} Sarrasin de Belmont, la Marphise de l'art dont M^{me} de Mirbel est la Bradamante. M^{lle} Sarrasin n'a point été au delà de ses magnifiques études des Pyrénées; M. Dagnan en est encore à sa fraîche forêt de l'an dernier; M. Giroux n'a pas complètement dépouillé le vieil homme : il ne s'ensuit pas pour cela que j'accuse ces artistes et bien d'autres, d'avoir reculé.

J'attendrai, pour m'occuper sérieusement des peintres de marine, qu'un retour à la vérité forte se soit manifesté parmi eux. M. Gudin est toujours le Gudin d'autrefois; M. Garneray se montre inégal; les progrès de M. Mozin sont sensibles : il y a transformation complète chez M. Lepoittevin dont les eaux et le ciel sont vraiment très-beaux : seulement n'oublions pas que M. Lepoittevin avait à revenir de loin, et qu'il n'est encore qu'à moitié de la route.

M. Granet, M. de Forbin, M. Dauzats, ont gardé leurs positions; M. Perrot s'est porté en avant : sa vue intérieure du *Campo Santo* de Pise est non-seulement

un chef-d'œuvre de patience, un véritable monument d'exactitude; un excellent tableau, un tour de force de perspective aérienne, et dont l'illusion vaut celle des dioramas. Une couleur plus ferme, un dessin plus hardi, se révèlent dans le *Baptistère de Saint-Marc à Venise*, peint par M. Aurèle Robert; on voit de plus dans ce tableau des figures bien éclairées, bien disposées, et d'un beau caractère. M. Aurèle Robert s'est créé du premier coup une spécialité dans laquelle il lui manque peu pour devenir un maître.

Je me laisserais plus facilement aller à ma sympathie pour M. Brascassat, si l'éclat de son exécution, et la force de modelé qu'il donne à ses animaux, compensaient pour moi l'abus que ce peintre fait des teintes neutres. Les teintes neutres sont à la véritable harmonie des tons ce qu'un fantôme est à un corps. Cette observation n'empêchera pas le taureau de M. Brascassat de produire partout et longtemps un irrésistible effet.

M. Ziégler a conservé dans ses portraits sa puissance d'effet et son extraordinaire habileté à peindre les armures. M. Decaisne nous montre une tête de *Mater dolorosa*, bien peinte, correctement dessinée, et d'une admirable expression. On remarque d'excellentes têtes d'études de M. Court, des portraits de M. Bouquet, de M. Mottez, de M^{me} Rude, conçus dans un sentiment original. M. de Creuse annonce un dessinateur ferme et vrai. M. Henri Scheffer se distingue plus que personne par le sentiment juste de la physionomie. Le modelé de M. Steuben, dans ses portraits, n'est pas moins précieux que par le passé;

mais peut-être a-t-on le droit de le trouver un peu rond. Dans sa *Bataille de Waterloo*, M. Steuben fait habilement vibrer la corde populaire. On aime à voir, comme gage de promesses qui se soutiennent, une étude de jeune fille, par M. Amiel. Il faut noter M. Gallait parmi les débutants qui donnent des espérances. M. Collin a fait avec talent, sur ce qui reste dans le midi de la France de la race des *Gitanos* ou *Bohémiens*, des études curieuses, et dont l'anthropologie profitera. Les progrès de M^{me} de Léoménil, autrefois M^{le} Girard, dans le portrait au pastel, sont tout à fait dignes de remarque. M. Henriquel-Dupont se distingue plus qu'à l'ordinaire encore par l'harmonie délicate de son exécution. M. Dupré abuse de notre bonne foi : il date de Paris un dessin fait certainement à Athènes. M. Dupré ne fera pas les dupes qu'il s'imagine ; s'il produit des témoins, je les récusé. Non certes, l'inspiration qui fait de tels ouvrages n'est pas une chose qu'il puisse tirer le matin de sa valise comme une pipe de tabac de Salonike.

J'aurais l'air de hasarder une mauvaise plaisanterie si j'osais parler des nouveaux progrès de M^{me} de Mirbel. Je connais des amateurs de musique qui prétendent aussi que cette année Rubini est en progrès ; la chose est possible, sans doute, mais qui pourra l'apprécier ? Il en est de même de M^{me} de Mirbel, dont le talent est arrivé à un degré de perfection qui émousse la louange tout autant que la critique. Il faut le dire cependant, au risque de se répéter, le portrait de la jeune madame P... vaut tout ce que Petitot a jamais peint de plus délicat.

Celui du roi produit l'effet des belles pierres gravées antiques. Quand on l'isole des objets de comparaison, la tête grandit à l'œil et revêt la puissance de la nature.

Après nous avoir montré Richelieu traînant Cinq-Mars à sa suite, et Mazarin mourant, M. Delaroche nous a donné cette année la *Mort du duc de Guise*. Son tableau, exécuté avec plus de soin encore que les précédents, et dans la même dimension, est aussi dans ce sentiment de comédie qui a fait dire à de bons juges que c'était là du Molière en peinture. L'intention du peintre se révèle dans la figure du roi, soulevant la portière et regardant du coin de l'œil si son ennemi est bien mort ; elle n'est pas moins évidente dans la manière remplie de courtoisie dont les assassins s'écartent pour laisser voir au roi l'accomplissement de ses ordres. Mais le peintre reprend toute sa dignité, quand il montre le noble cadavre étendu sur la gauche du tableau. M. Delaroche n'a rien produit de plus ferme ni de mieux rendu que cette figure.

M. Delacroix, absorbé sans doute par les travaux de la salle qu'il décore au palais de la chambre des députés, n'a exposé qu'un petit nombre d'ouvrages, d'une importance secondaire. Les *Natchez* offrent un paysage d'un beau caractère ; le *prisonnier de Chillon* est une ébauche pleine d'âme et d'énergie. Dans sa *Crucifixion*, dont le Christ surtout nous semble remarquable, M. Delacroix s'est montré trop préoccupé du souvenir de Rubens.

M. Lugardon conserve ses qualités de dessinateur correct et hardi dans son *Guillaume Tell sauvant Baumgartner*. La faiblesse du paysage nuit à l'effet que devrait

produire le tableau de M. Lugardon. Ce peintre éprouve du reste, le sort de tous les hommes organisés pour la finesse du dessin : il faudrait qu'on mît à chacun de ses tableaux une étiquette ainsi conçue : *Le public est prié de faire attention au tableau de M. Lugardon, excellent dessinateur*. M. Sturler est aussi un peintre qui cherche la forme avec persévérance et bonne foi, mais pour lui, l'étiquette aurait beau faire : la *Mort de Suénon* et la *Mort de Brunehaut* sont des énigmes qui ne valent pas la peine qu'on les devine. On comprend mieux la peinture de M. Lestang, et la *Mort de Camoëns*, que ce peintre exposée, mérite tout le succès qu'elle obtient. La composition en est simple et touchante, la peinture onctueuse et d'une belle pâte. M. Lestang est un des jeunes peintres qui, en dehors de l'influence de M. Ingres, témoignent le plus clairement de la bonne direction que la peinture semble avoir prise.

M. Lehmann, au contraire, a écrit le nom de son maître, M. Ingres, sur les moindres contours de son tableau. Cette influence se combine chez ce jeune homme avec celle de son organisation allemande, qui le porte à quelque chose de roide dans le trait et de cassé dans les plis. Plus qu'aucun des élèves de M. Ingres, M. Lehmann me semble doué du sentiment de la composition. On ne saurait, sans l'avoir vu, se faire une idée de la souplesse avec laquelle sont agencées les quatre figures dont se compose le tableau du *Départ du jeune Tobie*. Joignez à cela des qualités fortes de dessin, une expression naturellement grave et sentie, et vous trouverez de quoi com-

penser amplement ces fautes saillantes, comme j'aime tant, pour mon compte, à en rencontrer dans un *Maiden-peech*. Les portraits de M. Lehmann sont aussi fort beaux, quoique un peu durs, et produisent beaucoup l'effet.

Avec M. Lehmann nous aimons à citer M^{lle} Ellenrieder, dont les tableaux ne peuvent être considérés que comme des études d'après les maîtres, mais chez laquelle il faut reconnaître un goût de dessin admirable et un sentiment d'une extrême pureté. M. L. Boulanger est aussi revenu à l'imitation des maîtres vénitiens, dont il exposa pour son début un brillant pastiche. Autrefois, M. L. Boulanger ne voyait les Vénitiens que par l'épiderme du ton ; aujourd'hui il les imite dans la forme et la tournure. Quand nous voyons un homme tel que M. L. Boulanger, appelé tôt ou tard à prendre un rang élevé dans l'art, revenir sur ses pas, tenter sur lui-même un nouvel essai de réforme, quelque incomplet que cet essai nous paraisse, nous admirons une semblable persévérance, nous y reconnaissons un gage d'avenir. Le malheur est qu'un peintre soit en quelque sorte obligé d'exposer le fruit de toutes ses tentatives. J'aurais voulu, pour M. Boulanger, qu'il pût apporter sous son bras la *Judith* et le *Prophète*, les accrocher furtivement un quart d'heure, et se dire : Je marche, mais je n'arrive pas encore.

On sait gré à M. L. Boulanger d'avancer ; on remercierait volontiers M. Schnetz de ce qu'il veut bien se soutenir. Se soutenir, pour M. Schnetz, c'est faire un tableau d'une couleur franche, d'une composition heu-

reuse, et dans laquelle se trouve une figure d'une expression miraculeuse : c'est celle de la jeune fille malade, que la vieille mère couvre de son corps pour la défendre des attaques d'un de ces Allemands qui pillèrent Rome en 1527, à la plus grande gloire de l'empereur Charles-Quint. Heureusement que ce reître est ivre-mort, sans cela nous en voudrions à M. Schnetz du choix d'un pareil sujet. Cette figure d'ivrogne me rappelle, je ne sais pour quoi, la *Vieille folle*, que M. Pigal a si drôlement représentée, serrant avec une énergie *micelangesque*, son bancal de mari entre deux portes. Je puis réparer ainsi un oubli grave que ce dédale de tableaux m'a fait commettre. M. Biard, dont la marche, il y a deux ans, nous semblait indécise entre Robert et Charlet, paraît s'être décidée pour la voie la moins sérieuse. Son *Bon Gendarme*, son *Apprenti barbier*, arrachent le rire comme les meilleurs J. Steen ; ces deux petits chefs-d'œuvre sont de plus touchés avec délicatesse. M. Biard comprend tout ce que ce genre de peinture exige de finesse dans l'exécution. J'aime beaucoup moins la *Traite des Nègres*, tableau dans lequel M. Biard a procédé par accumulation comme Hogarth. Ce n'est pas que je ne reconnaisse, sous un aspect gris et lourd, un grand mérite de dessin et d'expression dans ce tableau : je me plains seulement de ce que la représentation d'un sujet si odieux amuse ma vue sans émouvoir mon âme. J'ai beau faire, la *Traite des Nègres*, avec ses horreurs d'esclaves martyrisés et garottés, me fait l'effet d'un pendant aux *Comédiens ambulants* du même peintre.

C'est aussi par le défaut d'une expression profonde, ou plutôt par l'absence d'un mérite saillant au milieu de beaucoup de qualités estimables, que pèche le tableau de M. Vinchon destiné à la chambre des députés, et représentant Boissy d'Anglas devant la tête de Féraud. Je n'en suis pas moins émerveillé qu'un résultat si satisfaisant, quoique presque négatif, ait pu sortir du mode détestable, et nous l'espérons, à tout jamais abandonné, des concours. M. Gigoux n'est pas un artiste négatif, tant s'en faut ! c'est encore un de ces hommes dont la marche nous échappe, et dont les progrès nous confondent. Depuis que M. Gigoux expose, nous avons vainement cherché à découvrir une qualité vraie chez ce peintre, notre espérance a toujours été déçue, et pourtant M. Gigoux a marché. Aujourd'hui la *Communion de Léonard de Vinci* nous démontre que personne n'est plus en état que M. Gigoux de conduire à bien et sans embarras une vaste machine pittoresque. Ce point accordé, il est inutile, je pense, de relever le dessin maniéré et souvent grotesque de M. Gigoux, le galbe pesant de ses figures, le *lazzi* constant de l'expression. Un seul reproche domine ici tous les autres, et condamne le tableau. Je ne blâme pas seulement M. Gigoux d'avoir traité ce sujet dans une manière antipathique à celle de Léonard ; à mon sens, M. Gigoux devait choisir un saint dans sa religion, peindre la mort du Josépín ou l'apothéose de Piètre de Cortone. C'est l'inconvenance radicale de la conception que j'attaque ; cette inconvenance me semble effacer tout le mérite qu'on peut reconnaître

à l'exécution. Quoi ! l'histoire vous dit que Léonard a voulu, par respect, recevoir le saint sacrement hors de son lit, et vous me montrez un vieillard à moitié nu, que deux portefaix (dont l'un se nomme François I^{er}) traînent à bas de son lit comme s'ils voulaient le jeter à la porte ! J'engage ceux qui seraient tentés d'admirer le tableau de M. Gigoux à relire attentivement cette phrase de Vitruve : « Pour moi, je crois que l'on ne doit point estimer la peinture si elle ne représente pas la vérité ; ce n'est pas assez que les choses soient bien peintes, il faut aussi que le dessin soit raisonnable, et qu'il n'y ait rien qui choque le bon sens. »

V

Ce n'est pas ma faute si les sculpteurs contribuent eux-mêmes à diminuer l'importance que leurs travaux devraient avoir dans l'opinion. Jamais l'exposition de la statuaire n'a été si pauvre, jamais les hommes de quelque valeur n'ont paru mieux s'entendre pour manquer ensemble à l'appel. La décoration des monuments qu'on achève en vertu de la loi des cent millions, occupe, il est vrai, presque exclusivement nos principaux sculpteurs. Le motif qu'on allègue pour excuser leur absence est donc acceptable pour cette fois ; seulement il ne faut pas que ces artistes s'imaginent être devenus trop grands seigneurs pour désormais paraître au salon. Les fonds extraordinaires sont bien près de s'épuiser : à l'encombrement des travaux succédera l'inaction. Heureux alors

celui qui de statuaire ne sera pas devenu un entrepreneur de sculpture ! dans ces ouvrages pressés où l'on commande beaucoup plus qu'on n'exécute soi-même, on perd facilement l'habitude du travail, et quand le moment est venu de se rajeunir par une production originale, les sources de l'inspiration sont taries.

Quoique chargé de travaux considérables à l'arc de triomphe de l'Étoile, M. Etex n'a point imité l'exemple de ses collègues ; il ne s'est pas cru dispensé de rappeler son nom au public ; et si l'on doit lui adresser un reproche, c'est d'avoir exposé trop de morceaux à la fois. M. Etex est jeune : sa réputation, très-jeune aussi, a besoin de mûrir par de nouveaux succès ; il n'est pas seulement tenu de se soutenir, on doit exiger de lui qu'il marche en avant, et qu'il accomplisse les hautes espérances qui reposent sur son début. Les deux bas-reliefs en marbre de M. Etex sont fort remarquables ; dans l'un il a représenté l'*Éducation de Laurent de Médicis et de ses frères*, dans l'autre le baiser que Françoise de Rimini donne à son amant après la lecture qui les perdit. Le mérite incontestable de M. Etex dans ses ouvrages, c'est d'avoir observé fidèlement le caractère des époques, de s'être fait *moyen-âge*, comme on dit, sans renoncer à la grâce et à la pureté des formes. Non-seulement la composition de ses bas-reliefs est heureuse, mais encore l'exécution en est conduite dans le vrai sentiment du genre. La *Léda*, du même statuaire, se recommande par l'unité de galbe et d'aspect. Des trois bustes également en marbre qu'il a exposés, l'enfant me semble le meilleur ;

il unit l'élégance à la naïveté. Le reproche qu'on peut adresser à tous ces ouvrages, c'est qu'étant destinés à être vus de près, il eût fallu que le sculpteur les terminât avec un soin plus scrupuleux.

Les deux bustes de M. Dantan aîné, qu'on a déjà vus à l'exposition des envois de Rome, ne méritent pas une semblable critique; ce sont des ouvrages d'un fini précieux et d'une très-bonne exécution, quoique un peu ronds. Les bustes de M. Legendre-Hérald manquent de simplicité. M. Mercier, que nous nommons pour la première fois, et qui débute d'une manière distinguée par les bustes en marbre des plus jeunes fils du roi, a trouvé la vulgarité en cherchant le naturel de l'expression. M. Grevenich a exécuté pour Versailles un buste du grand Condé, d'un faire large et dans le caractère de l'époque. On remarque un très-bon buste en plâtre de M. Duret, de jolies statuettes-portraits de M. Barre fils, et même de M. Pradier, le *Raphaël* et le *Benvenuto Cellini* de M. Feuchère, l'un marbre, l'autre modèle en plâtre; deux statues de demi-nature, ajustées avec goût dans le sentiment du xvi^e siècle.

Les modèles de statues en plâtre ne sont ni très-nombreux ni très-remarquables. Le *Job* de M. Klagmann est plus pauvre encore que vrai; les lignes de cette figure ne sont pas comprises dans le sentiment de l'art. La *Cléopâtre* de M. Grevenich n'est pas non plus conforme aux lois de la ronde bosse. Exécutée en bas-relief, ce serait une bonne imitation des nymphes de Jean Goujon. M. Duseigneur, dans son *saint Augustin*, fait preuve d'un

retour sincère aux règles sérieuses de l'art. Ses draperies sont encore lourdes et chiffonnées, la tête n'est ni antique ni africaine, comme devait l'être celle de l'évêque d'Hippone; pour exprimer le moment où saint Augustin conçoit le repentir de ses fautes, M. Duseigneur l'a représenté fléchissant et comme près de tomber à genoux; ces sortes de mouvements intermédiaires ont toujours en sculpture l'inconvénient de l'obscurité. L'aspect général de ce modèle a de l'ampleur et de la simplicité. La *Madeleine* de M. Gechter présente une composition très-heureuse, mais dans laquelle la forme manque d'élévation. Le meilleur de tous ces modèles est certainement le *jeune David*, de M. Chaponnière; ici le galbe est pur, la tête gracieuse et naïve; l'artiste a tiré bon parti de la grande épée et de la grosse tête de Goliath; on aimerait à voir M. Chaponnière perfectionner sur le marbre l'étude de cette agréable figure.

La curiosité des artistes avait été d'avance éveillée par l'annonce des ouvrages de M. Préault : on parlait de tentatives plus que hardies; mais le jury d'admission n'a pas laissé au public la liberté d'en juger par lui-même. Il eût fallu pourtant à cette exposition de la sculpture au moins quelque chose d'étrange pour raviver l'attention. On dirait, à parcourir cette salle, d'une séance de la chambre où l'on discute un projet d'intérêt local. Les rangs sont vides et les tribunes se dégarnissent.

VI

Si le public était en goût de s'occuper de la gravure en médailles, j'appellerais son attention sur les travaux de M. Bovy, qui a le mérite de ne pas désespérer d'un art à peu près effacé de nos mœurs. Les ajustements nouveaux qu'a risqués dans le cadre de ses médaillons M. Barre père, artiste dont la réputation est solidement établie, pourraient donner lieu à quelques développements d'une critique spéciale. La gravure à la manière noire nous offre quelques excellents ouvrages de M. Prevost. Dans la gravure au burin, décidément abandonnée à son sort par l'indifférence du gouvernement, les noms de M. Girard et de M. Leroux se présentent à notre mémoire. L'ouvrage capital de M. Leroux est une *Léda*, d'après un prétendu tableau de Léonard de Vinci ; c'est la plus grande planche sur acier qui ait encore été exécutée. M. Leroux a trouvé dans l'emploi de ce procédé des ressources d'effet toutes neuves, et dont il s'est habilement servi. M. Richomme, dans son admirable planche de *Henri IV jouant avec ses enfants*, d'après M. Ingres, a donné une digne sœur à celle d'*Adam et Ève*, d'après la fresque de Raphaël. Nous y retrouvons, avec plus d'expérience, le graveur pur et harmonieux qui recueillit alors de si justes applaudissements.

Mais, je le sais, on fatigue aisément le lecteur par une nomenclature qui pourtant ne dépasse pas les bornes de la plus stricte impartialité. Il me tarde d'ailleurs de parler

du dernier tableau de Léopold Robert. Ce tableau, qu'on devait voir au salon, n'étant arrivé qu'après l'expiration du terme de rigueur, est devenu l'objet d'une exhibition particulière. La mort récente de l'artiste, et les circonstances de cette mort, redoublent l'intérêt qu'excite son dernier chef-d'œuvre. Il n'appartient à personne, encore moins à ceux qui ont aimé la personne du peintre, et admiré l'extrême pureté de son caractère, de scruter les causes d'un tel suicide, ni d'en juger l'intention. Robert emporte avec lui le secret de ses chagrins, secret qui peut-être ne sera jamais pénétré. Mais son tableau reste, et joint à vingt autres tableaux tous vraiment supérieurs, il assure à l'homme qui les a produits une des gloires les plus durables de notre école.

Le tableau des *Pêcheurs de l'Adriatique* appartient à une série d'ouvrages dans lesquels Robert s'était proposé de parcourir le cercle des saisons en Italie. Le premier qu'on a vu, c'était l'automne; Robert avait réalisé cette saison par une scène de vendanges des environs de Naples. Ce tableau, connu sous le nom du *Retour de la madona dell' Arco*, appartient au public; on le voit dans la galerie du Luxembourg. En représentant l'*Arrivée des moissonneurs dans les Marais Pontins*, Robert exprima l'été; ce second tableau appartient au roi: on a cessé de le voir depuis son apparition au salon de 1831. Le peintre a voulu cette fois rendre le caractère poétique de l'hiver en Italie. Ce troisième ouvrage, d'une dimension supérieure au précédent, qui lui-même était plus grand que le premier tableau, vient d'être acquis par un particu-

lier ; il est à regretter qu'on ne se soit pas arrangé d'avance pour que les *Saisons* de M. Robert fussent réunies dans une des salles du Luxembourg. Plus tard, elles n'auraient pas été déplacées à côté des *Saisons* du Poussin.

On sait le principe sur lequel repose toute la peinture de Robert : il remonte aux usages naturels comme à la source de toute poésie ; il fait voir l'homme dans ce qu'il a pu conserver des traces de son développement primitif ; le combat des affections inhérentes à l'homme avec ses besoins, tels que les climats et les lieux les modifient, est l'élément dont il tire les beautés de l'art en les élevant jusqu'à l'expression la plus grandiose. Parmi les conditions du poème dont le nouvel ouvrage de Robert est comme le troisième chant, l'une des plus nécessaires est l'harmonie du site avec le caractère de la saison. Léopold Robert s'est fidèlement conformé à cette loi. Une plage grise et nue au milieu des mornes lagunes de Venise, est le lieu qu'il a choisi. Nous sommes ici déjà loin des palais de Venise et de ses places de marbre, si magnifiques encore dans leur désolation ; le peuple que Robert représente est le peuple vif, simple et gracieux dont Goldoni a reproduit les mœurs et le langage dans sa comédie vénitienne des *Baruffe Chiozzotte*, idylle digne de Théocrite, noyée au milieu de deux cents pièces toutes farcies de poudre, de perruques et de paniers. Chiozza est encore une trop grande ville pour la muse de Robert ; elle s'est réfugiée dans le pauvre village de Palestrina, entièrement habité par des pêcheurs.

Le moment choisi par le peintre est celui qui précède immédiatement le départ pour la pêche de long cours. Le ciel est gris et sans présages ; un regard exercé pourrait peut-être y lire le vague pronostic d'un gros temps. C'est pour cela, ou peut-être seulement à cause des périls de cette mer pendant la mauvaise saison, que tant de tristesse est répandue sur la scène, et surtout sur les groupes des femmes à la gauche du spectateur ; une vieille mère assise semble craindre de ne plus vivre quand les pêcheurs reviendront ; une jeune femme qui porte un enfant dans ses bras, pleure en dedans ; une toute jeune fille, auprès d'elle, exprime seule, par sa physionomie ouverte et curieuse, l'insouciance naturelle à son âge. Ces trois personnages sont abrités par une muraille, tapissée d'une vigne jaunie, et sur laquelle un rayon du soleil vient mourir ; de l'autre côté, c'est la barque dont une partie de l'équipage hisse la vergue et prépare les agrès. Au milieu du tableau, le patron distribue des ordres ; deux jeunes garçons l'accompagnent ; l'un d'eux, à qui l'on a confié la madone de la poupe, et la lanterne qui doit brûler aux pieds de cette madone, part évidemment pour son premier voyage ; son visage, rayonnant de fierté et de joie, offre un contraste heureux avec l'expression triste ou indifférente du reste des assistants. Au delà est un vieillard qui porte des courges pour la provision de la barque ; son âge l'exclut d'une vie de fatigues et de dangers. Dans cette suite de travaux, que les générations se lèguent l'une à l'autre, il représente l'anneau qui va se briser au bout de la chaîne ; l'enfant qui porte la madone renoue cette chaîne à l'ex-

trémité opposée. Plus près du spectateur et à sa droite sont deux matelots, l'un debout, l'autre assis ; leurs traits sont sérieux sans se crispier jusqu'à la tristesse ; leur âme n'éprouve ni confiance puérile, ni vaine inquiétude : c'est l'équilibre de sentiments et d'impressions nécessaire à l'âge viril, quand l'homme accomplit sa plus large part des devoirs matériels de son espèce. Pour compléter ce tableau d'une même situation agissant diversement sur toutes les nuances d'âge et de sexe, Robert a représenté au premier plan, entre les groupes de femmes et de pêcheurs, un adolescent roulant des filets avec un sérieux presque important : ce n'est plus la gloriole de l'enfance qui se croit utile à quelque chose ; ce n'est pas encore la confiance de l'homme fait, certain qu'on a besoin de lui. Au fond du tableau d'autres pêcheurs dérivent déjà vers la mer : leurs femmes les attendent au passage, sur le bord du canal, et montrent leurs enfants en signe d'adieu.

Le jugement public décidera si, dans cet ouvrage, le peintre de l'Adriatique a surpassé celui des Marais Pontins ; ce que nous pouvons affirmer, sans crainte d'être démenti par personne, c'est que l'exécution de Léopold Robert s'était remarquablement améliorée sous le rapport de la force et de l'habileté. L'influence des chefs-d'œuvre de l'école vénitienne sur la manière du peintre est évidente ; le groupe des femmes semble une inspiration directe de Jean Bellin, mais un Jean Bellin suave et élégant comme Raphaël.

Cet irrésistible besoin qui pousse les artistes tels que Léopold Robert vers les lieux où les convenances sociales

n'ont pas encore dénaturé le type de l'espèce humaine, ne pourra bientôt plus être satisfait aussi près de nous. Chaque année, chaque jour efface un trait du modèle, pour y substituer une copie de nos usages, un reflet de nos idées. Le monde dans lequel l'intelligence humaine a reçu son plus beau développement, cette ceinture riante des contrées dont la Méditerranée est le centre, avait, il est vrai, sous mille invasions, vu disparaître presque toutes les traces de la civilisation antique ; mais l'heureux tempérament des causes naturelles qui avait donné à cette civilisation son caractère artiste, ayant conservé son action indépendante des fureurs de l'homme, chaque pli de vallée dans lequel un mur naturel protégeait la culture d'un sol fertile, était devenu comme le centre d'un monde oublié, reproduction partielle, mais exacte, du monde de l'antiquité. Ces derniers vestiges vont disparaître ; le souffle délétère de l'esprit moderne pénètre en tout lieu ; on ne se dérobe point à son influence ainsi qu'au torrent des barbares ; l'homme court au devant de ce souffle, et l'aspire comme un fluide régénérateur. Partout l'uniformité du costume devient le signe de l'uniformité des idées. Avant un siècle, toute la famille européenne sera confondue sous le niveau des mêmes habitudes et des mêmes lois. Quand cette nécessité providentielle sera accomplie, les peintres d'alors seront réduits à se créer une individualité factice, à chercher en eux-mêmes les sources d'une inspiration intime, et à ne plus espérer qu'en leurs propres ressources pour produire le beau dans l'art. Mais tant qu'il y aura hors de la société des modèles purs

et entiers, la prétention de se suffire à soi-même ne produira que des œuvres incomplètes et boiteuses, et qui pâliront devant l'étude de la nature.

Il y a dix ans, les hommes qui dominaient la peinture avaient tellement exagéré l'importance des procédés mécaniques de l'art, que la poésie pittoresque semblait morte sans retour. Quelques artistes de talent, méconnaissant la mesure de leurs forces, ont cru qu'on pouvait faire de la peinture comme le Créateur a produit la lumière, d'un souffle, d'un mot. Dans le péril que de tels hommes faisaient courir à la partie positive de l'art, il a fallu réclamer à la fois, contre ces hommes et contre leurs devanciers, l'application des principes du bon sens ; on a dû protéger en même temps les efforts souvent incertains et toujours pénibles des hommes dans lesquels repose le germe du renouvellement, contre les séductions ou les succès de la routine et de l'adresse. Ce but paraît atteint ; l'école est entrée dans une voie plus large et plus tolérante qu'à aucune autre époque. Mais l'art nouveau n'est pas encore trouvé ; le bloc est à peine équarri ; pour fouiller le marbre, pour atteindre la vraie beauté, la beauté durable, il faut un ciseau patient, un style pur, une forme précise et sévère.

Trois chemins sont ouverts : se replier sur soi-même, se fier à ses forces comme Dédale et Prométhée ; ou bien suivre pas à pas les maîtres, prendre pour guide l'empreinte qu'ils ont laissée, et s'inspirer de leurs ouvrages ; ou bien enfin étudier directement la nature, source unique et féconde où ils ont puisé. Ce dernier parti est, selon

nous, le meilleur de tous. Dans le partage des difficultés qu'impose l'exécution de ce plan, le lot des paysagistes est bien plus riche que celui des peintres d'histoire. Les lieux ne changent pas du jour au lendemain comme les sociétés humaines. Les chemins de fer peuvent sillonner les Alpes, mais l'industrie humaine ne fondra pas les glaciers et ne ralentira pas la chute des torrents. Chaque jour, au contraire, altère et métamorphose les mœurs et les coutumes des nations. David, il y a cinquante ans, disposait de Rome entière, et la faisait poser devant lui. MM. Schnetz et Robert ont interrogé les solitudes de la Sabine et les repaires de Sonino; en 1825, ils copiaient les bandits, mais, à cette heure, il n'y a plus de bandits; il n'y a plus de lazzaroni à Naples; Constantinople voit disparaître les turbans, et la Grèce grisonner les derniers de ses pallikares. Mais l'ancien monde n'est pas épuisé de tout point; l'Orient garde un trésor de beautés naturelles qui attendent d'autres Robert. Raphaël et Poussin traduisaient la Bible en poésie grecque et occidentale: sous cette version des Septante, il reste encore tout le texte hébreu. La vie des Arabes au désert, c'est la Bible en action: là vous trouverez une forme moins arrêtée sans doute et moins parfaite que la forme grecque, mais vous gagnerez en grandiose ce que vous aurez perdu du côté de la précision. M. Horace Vernet a bien compris cette vérité dans son voyage d'Alger, il a découvert la mine que la peinture est appelée à exploiter; mais si son esprit a deviné cette mine, son talent l'a laissée intacte: M. Vernet est trop imbibé lui-même des influences sociales, pour qu'il puisse

librement aspirer ce souffle de poésie. C'est un trait charmant que d'avoir appelé *Eliézer et Rébecca* un tableau qui n'offre que l'imitation familière et actuelle des mœurs des Bédouins ; mais, quelle que soit la délicatesse de pinceau avec laquelle le peintre a traité ce sujet, sa Rébecca a trop de la femme d'agent de change, et son Eliézer du capitaine d'état-major, pour qu'il y ait ici plus que l'indication de la marche à suivre.

Quoi qu'il en soit, une telle direction nous semble seule réellement féconde, que le peintre s'arrête, comme Léopold Robert, à l'imitation de ce qu'il voit, ou qu'embrassant une tâche encore plus pénible, il veuille interpréter les grandes figures de l'histoire d'après les figures vivantes et familières qui les rappellent encore le mieux. Parmi les raisons qui font désespérer de la peinture, on met en première ligne la ruine des croyances religieuses : les sujets de dévotion sont, il est vrai, les plus heureux de tous pour l'invention et le style ; mais l'incrédulité ou du moins le scepticisme n'étaient pas inconnus au siècle de Périclès ni à celui de Léon X. Il est vrai que les indifférents, comme Raphaël, ou les incrédules, comme Léonard, vivaient au milieu de populations dont la foi était vive et sincère ; voilà pourquoi la peinture de Léonard et de Raphaël, reflet naïf de ces impressions extérieures, nous semble une peinture religieuse. Les hommes qui voudront aborder l'art dans le sens le plus élevé continueront sans doute de préférer les sujets religieux ; mais l'orthodoxien n'est pas indispensable pour atteindre aux dernières cimes de l'invention. Séparons nettement ce qui ne doit pas être

onfondu ; que la nature, toujours nouvelle et toujours
inépuisable, soit le symbole et le perpétuel enseignement
de l'art, et que l'art, docile et studieux, se rajeunisse
ternellement dans la contemplation de son modèle.

PIERRE GUÉRIN

13 août 1833.

M. Guérin appelé par la nature à commenter en contours élégants la poésie pure de Racine, et non à creuser l'aprèsillon de la peinture vraiment historique. En écrivant il y a un mois ces lignes, dans lesquelles nous résumions notre opinion sur le talent de M. Guérin, nous ne nous attendions guère à ce qu'un tel jugement dût devenir sitôt le texte d'un article nécrologique. Il est vrai que depuis longtemps la santé de M. Guérin était plus que chancelante, et l'on peut dire qu'après son immense succès de Didon et de Clytemnestre, il était mort pour la pratique de l'art. Mais dans ce corps débile et miné par une vieillesse anticipée, l'âme avait conservé tant de verdeur et la raison tant de netteté, on était d'ailleurs si accoutumé à entendre parler tour à tour des rechutes et de la convalescence de M. Guérin, que l'annonce de sa mort a dû

surprendre comme celle d'un événement imprévu à force d'avoir paru tant de fois imminent.

S'il est difficile de parler d'un talent contemporain, il est plus malaisé peut-être de juger un homme qui vient de mourir, surtout quand cet homme, après avoir été comblé des faveurs de la mode, s'est vu peu à peu dépassé par le mouvement des esprits, et est demeuré seul, comme un monument d'idées épuisées et de luttes évanouies. Sans doute, l'inaction volontaire ou forcée de M. Guérin contribua à ce refroidissement du public : il est douloureux toutefois qu'il fût parvenu, à force de travail, à se maintenir dans le rang tout à fait extraordinaire où la vogue d'un jour l'avait porté. Cette vogue, par cela même, est restée l'un des faits les plus curieux de notre époque : aussi les tableaux de M. Guérin, qui dans l'avenir exciteront le moins de sympathies, sont-ils ceux qui méritent désormais d'être étudiés avec une plus curieuse attention.

Le moment auquel M. Guérin parut dans les arts contribua sans doute beaucoup au succès qu'il obtint dès ses débuts. Les hommes qui l'avaient précédé dans la carrière, David, Girodet, Gérard, appartenaient à ce grand mouvement des esprits qui avaient devancé et accompagné le développement de la révolution. Entre ces années si remarquables, qui commencent à la *Mort de Socrate*, et finissent à l'*Amour et Psyché*, et les années dans lesquelles M. Guérin se bâtit un trône à côté de puissances qui se croyaient à l'abri de nouvelles rivalités, les calamités de la nation avaient marqué une lacune plus sinistre

et plus profonde qu'on n'est disposé à le croire aujourd'hui. L'Italie d'ailleurs était fermée à l'ambition de nos jeunes peintres, et alors, qui, sans l'Italie, eût pu croire qu'il fût possible de faire un grand pas dans la carrière? En 1797, l'accès de l'Académie de Rome fut ouvert de nouveau aux artistes français : les professeurs de l'école, impatients de remplir les vides qu'avaient laissés plusieurs années d'interruption, décernèrent à la fois trois grands prix de peinture sur un concours dont le sujet était la *Mort de Caton*.

Bouillon, l'infatigable graveur du Musée des antiques, obtint la première couronne ; Pierre Guérin, alors âgé de 23 ans, ne fut nommé que le second ; le troisième lauréat était M. Bouchet, père du jeune architecte auquel nous devons la publication délicieuse de la *Maison du poète tragique à Pompéi*. Le prix de M. Guérin ne semble aujourd'hui ni mieux ni plus faible que celui de ses concurrents, et même, chose singulière, le tableau de Bouillon justifie, sous le rapport de la composition, la préférence manifestée par les juges. Les trois ouvrages offrent une analogie remarquable d'arrangement : M. Guérin se montre plus habile dessinateur que M. Bouchet ; son Caton est le meilleur des trois, mais parmi les assistants qui peuplent son tableau, il se trouve un homme qui cache sa figure avec son manteau, comme un figurant de théâtre. Au reste, il paraît que le Caton de M. Guérin fit une grande impression sur les artistes de l'époque, car on en trouve la réminiscence dans un grand nombre de leurs ouvrages. Quant à la qualité de la peinture, elle est aussi

terne et aussi creuse chez M. Guérin que chez M. Bouillon.

Un an après, Guérin débutait au salon par un succès foudroyant. L'apparition du *Marcus Sextus* marque en effet la plus étonnante et la plus rapide fortune que jamais peintre ait faite en ce pays. Il y a trois ans, le *Marcus Sextus*, qui appartenait à M. Coutaut, fut exposé pour être mis en vente. Notre curiosité était grande de voir ce tableau, que nous ne connaissions que de réputation et par l'estampe remarquable de Maurice Blot. Après avoir visité la galerie de M. Coutaut, après avoir admiré les *Enfants de Henri IV* par M. Ingres, et le *Sodoma* de M. Grance, nous descendîmes dans une pièce au rez-de-chaussée, où le *Marcus Sextus* était exposé seul. Tout le monde demeurait ébahi qu'un ouvrage si incomplet eût pu autrefois exciter tant d'attention. Nous nous souvînmes alors d'une anecdote que M. Guérin racontait entre amis, et qu'il rappelait lui-même comme un des plus grands crève-cœurs de sa vie d'artiste. A l'époque où il était de mode de s'extasier sur le *Marcus Sextus*, un homme du monde aborda M. Guérin, déjà excédé de compliments sans fin et d'enthousiasmes de commande : Monsieur, dit-il, après avoir encore une fois défilé son chapellet de louanges, votre admirable ouvrage m'a laissé un doute dans l'esprit, et je suis charmé de pouvoir me le faire résoudre par vous-même : Ce Marcus Sextus était un Romain, sans doute : quel motif vous a porté à en faire un nègre ? On peut s'imaginer ce que le pauvre Guérin devint à un propos débité avec une niaiserie sincère, et qui en même temps frappait si juste.

Marcus Sextus, qui était d'abord un *Bélisaire*, parut, je ne sais pourquoi, sous un nom historiquement si peu connu, qu'il en était mystérieux. Il n'en fallait pas davantage pour que les imaginations s'échauffassent à propos de cet ouvrage. *Marcus Sextus* devenait le symbole des émigrés, qui rentrant sur le sol de la patrie, après dix ans de misère, trouvaient souvent leur famille éteinte et leur fortune anéantie. Guérin fut malgré lui le peintre de la réaction royaliste, comme ses devanciers l'avaient été de l'ère révolutionnaire. Nous avons vu sous la restauration la même classe de personnes créer en faveur de Girodet vieillissant, un engouement d'opposition politique. Au reste, on comprend mieux les émotions que devait faire éprouver le *Marcus Sextus* que le genre de sensibilité développé par la *Galatée* dans l'âme des ultra-royalistes. Le succès de Guérin a quelque chose d'étrange; celui de Girodet a été et restera profondément comique.

Au reste, on croit avoir tout dit et l'on n'a rien dit pourtant, quand on a énuméré les défauts du *Marcus Sextus* : les qualités de dessin de cet ouvrage ne sortent pas d'une ligne médiocre; la disposition en croix des deux principales figures est gauche; le coloris est nul, et la lumière répartie avec une déplorable faiblesse; mais Guérin a fait un drame, il a rassemblé dans sa toile toutes les circonstances, toutes les causes d'émotion avec une clarté admirable; tout son poème tient dans le cadre. Ses personnages n'ont pas besoin de noms, ils portent tous ceux de la grande famille humaine; et pour comble de bonheur, il a trouvé la place de la femme, il lui a fait

jouer son rôle souverain, le rôle de l'émotion et de la grâce dans la scène la plus amèrement lugubre. Qui de nous, petits ou grands, n'a pas été sous le joug de cette figure de jeune fille, qui embrasse les genoux de Marcus Sextus ? C'est l'Orphélie de cet autre Hamlet.

Ici se trouve, selon nous, la clef du talent et des succès de Guérin. La France avait eu jusque-là des peintres poètes ; Guérin le premier fut un peintre dramatique. Aussi ce n'est plus à l'Italie, à l'antique pur, aux rêves de la mythologie grecque, que Guérin demandera ses inspirations. Pour comprendre la marche qu'il suivit après le *Marcus Sextus*, il faut nous le représenter méditativement assis dans cette salle des Français aux colonnes graves et simples, telle que nous l'avons vue encore dans les premières années de la restauration. Alors il se passait dans cette salle la chose la plus singulière et la plus neuve que jamais nation ou littérature ait produite. Ce n'était pas, comme chez les Anglais du temps de Garrick, des reliques précieuses de l'ancien théâtre qu'on remettait au grand jour avec un respect scrupuleux de la forme et des traditions anciennes. La France, qui, devenue grecque et romaine, n'avait cessé d'adorer les idoles empanachées de son théâtre du xvii^e siècle, s'était mise pour accorder son ancienne et sa nouvelle religion, à rhabiller ses saints, à recrépir leur face, à les rêver aussi simples, aussi austères, aussi antiques que de vrais saints de la Grèce et de Rome.

Comparez, ombres de Montfleury, de Baron, de la Champmeslé, reprenez vos brocards et vos plumes, vos

rubans et vos gants parfumés, vos perruques blondes et vos talons rouges, et regardez ces gens qui jouent vos rôles, qui débitent vos vers, non plus avec ce ton solennel et cette cantilène qui charmaient les oreilles du grand Condé, mais avec un accent caverneux et sourd, un mélange inimaginable de familiarité, de brusquerie et d'austérité; et vous Grecs d'Euripide et Romains de Tacite, asseyez-vous de l'autre côté : voici des gens qui portent votre costume avec un scrupule rigide, qui imitent admirablement vos gestes; mais pour peu que l'illusion vous gagne, prêtez l'oreille aux propos d'amour que ces gens tiennent, et dites-moi ce que vous pensez d'un tel Hippolyte ou d'une telle Aricie. Or, en 1802 tout le monde prenait Hippolyte au sérieux, M. Guérin plus que personne. Quant à la princesse Aricie, s'il l'a pardonnée à Racine, il l'a du moins exilée de son tableau. Peut-être Aricie est-elle pour quelque chose dans ces mèches pendantes, dans cette houppe à la chinoise que porte Hippolyte en véritable merveilleux du consulat. Dans le reste de l'ouvrage, nous ne trouvons plus que le Racine du meilleur choix, Racine aussi grec qu'il a pu l'être un jour de sa vie, après Port-Royal et avant la Champmeslé, Racine et sa Phèdre tout entière, complète, intelligible, dramatique comme au théâtre, et pourtant condensée, circonscrite dans un cadre de quinze pieds. M. Guérin recommença la même entreprise dans Andromaque, mais ici l'unité lui échappe avec la clarté, et sa toile compte en quelque sorte autant d'actes que de personnages. En revanche M. Guérin devint peu à peu un peintre presque

puissant, un dessinateur large, un maître pour les artistes, en même temps que son action diminuait sur le peuple. L'Andromaque appartient au salon de 1810 : c'est la production médiale du talent de M. Guérin, et c'est peut-être aussi l'ouvrage où l'on trouve son plus beau titre à l'admiration de la postérité, la tête d'Andromaque suppliante.

La seconde moitié de la vie de M. Guérin, n'a donné que trois ouvrages, qui sous la Restauration ont rappelé la vogue du *Marcus Sextus*. Dans le portrait de Henri de Larochejacquelein, M. Guérin sut tirer un parti singulièrement heureux du côté poétique de la première Vendée sous le point de vue qu'en avait offert M. de Barante dans les mémoires publiés sous le nom de M^{me} de Larochejacquelein. Cette poétisation, si je puis m'exprimer ainsi, lui avait mieux réussi qu'une quinzaine d'années auparavant, quand il avait traité, à côté de Gros et de Girodet, un épisode de l'expédition d'Égypte. *Bonaparte pardonnant aux révoltés du Caire* est un tableau composé avec un art infini ; mais dans l'exécution, Guérin qui cherchait le clair n'a trouvé que le vide ; c'est, comme une toile ébauchée par un homme de talent, et qui attend en vain que son auteur lui donne la consistance et la vie.

Forte n'est pas non plus la peinture de la *Didon*, ni heureuse de dessin comme certaines parties des *Révoltés du Caire*, ni gravement simple comme la *Phèdre*. Mais c'est là encore un poème complet, une contre-épreuve, sinon fidèle, au moins vraisemblable de Virgile ; quatre

figures groupées, rapprochées, balancées avec assez d'art pour fournir matière à des discussions infinies, pour faire lire le quatrième livre de l'Énéide à tous les notaires de Paris, dans la traduction de Delille ou dans celle des quatre professeurs; un événement enfin auquel, pour avoir une influence extraordinaire, il n'a manqué qu'un Geoffroy et qu'un Napoléon. O benoît temps pour les arts, où la Didon et sa sœur, plus dignes d'Herbault que de Virgile remuaient jusqu'au fond la fibre bourgeoise; tandis qu'à côté, Clytemnestre, cette figure pleine de force, de grandeur, d'une peinture si large et d'un aspect si terrible, qu'il y aurait eu de quoi brûler auprès d'elle tout ce que Guérin avait fait jusqu'alors, à l'exception de la tête d'Andromaque, Clytemnestre produisait sur la foule une impression à peu près pareille à celle que cause la grosse Melpomène du musée des antiques à une famille de provinciaux.

Toute la partie gauche et dans l'ombre du tableau de *Clytemnestre* prouve que depuis le *Marcus Sextus*, M. Guérin avait été constamment en progrès sous le rapport de la peinture et de la conception. Je me suis souvent demandé pourtant d'où venait la supériorité si grande de ce groupe de Clytemnestre et d'Oreste; cela tiendrait-il à ce que les deux figures sont de profil, et à ce que le peintre a rencontré par là moins d'obstacles à la manifestation de sa pensée? Lesueur aussi s'est montré supérieur à lui-même dans ses figures de profil; les peintres des vases grecs, dont le contour et les compositions nous émerveillent, retombent presque tous, quand ils

dessinent une figure de face, au rang des plus grossiers barbouilleurs. Il semble que l'art ait plus de puissance à proportion qu'il se montre plus sobre dans les moyens qu'il emploie. J'ai vu passer dans une vente de l'hôtel Bullion un tableau de chevalet dont Guérin avait emprunté le sujet à une idylle de Gessner. Une jeune fille racontait à deux bergers, assis près d'une fontaine, l'histoire d'un autre berger dont le tombeau était placé au-dessus de la source. Ce tableau, tout empreint de la nature napolitaine, nous a laissé un souvenir plein de charme : cela viendrait-il encore de ce que les trois figures de ce tableau étaient représentées de profil ?

Au reste, si Guérin avait abordé avec bonheur la poésie pastorale, s'il avait su rendre la simplicité primitive du christianisme dans la *Sainte Geneviève* exécutée pour la manufacture des Gobelins, la poésie mythologique lui avait peu réussi dans son *Aurore de M. Sommariva*, tableau aussi creux et aussi lanterne que pas un des plus creux tableaux de Guérin. Quant à l'*Offrande à Esculape*, il faudrait pour en parler avoir vu le tableau original, qui n'a pas été réexposé depuis le salon de 1802.

Racine, avec lequel le plus beau titre de Guérin est d'offrir tant de points de comparaison, Racine, après avoir fait *Athalie*, s'arrêta bien avant la fin de sa carrière poétique : Guérin non plus n'a rien produit depuis sa Clytemnestre. Mais d'autres scrupules que des scrupules religieux ont arrêté sa main. Indépendamment du déplorable état de sa santé, Guérin avait vu se former dans son école même l'orage qui grondait sur le culte

classique. Géricault, Delacroix, Scheffer, s'étaient élancés de son atelier comme du cheval de Troie. Guérin, qui voyait brûler Ucalégon, s'enfuit à Rome avec ses pénates. Si dans ces derniers temps sa main n'avait pas été complètement affaiblie, la réaction qui a succédé au triomphe posthume de Géricault lui eût donné sans doute le courage d'achever la scène de la prise de Troie, qu'il a laissée à l'état d'ébauche. Au reste, le choix de ce sujet montre à quel point M. Guérin portait les convictions de l'école classique. C'est une cause, qu'à défaut de ses ouvrages, il a défendue jusqu'au bout par ses discours et ses conseils, et défendue presque toujours avec une admirable raison.

Et en effet, Guérin n'était pas seulement un homme d'un grand talent, c'était aussi un professeur du premier ordre. On lui reconnaissait un goût fin, un tact exquis, un talent d'écrivain supérieur chez un artiste. Ses qualités morales ne l'élevaient pas à une moindre hauteur. Nul homme de ce temps n'a montré une indépendance moins fastueuse et plus réelle, un commerce à la fois plus sûr et plus réservé, une grâce de manières mieux tempérée de gravité et de douceur. En voyant ses tableaux, on se sentait disposé à l'admiration ; en conversant avec lui, l'idée qu'on se formait alors de son mérite surpassait peut-être celle qu'on avait puisée dans ses ouvrages.

LÉOPOLD ROBERT

NOTICE SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE CET ARTISTE

PAR M. L.-J. DELÉCLUZE

Mai 1838.

Peu de livres, par le temps qui court, ont aussi vivement excité l'attention publique que la notice consacrée par M. Delécluze à Léopold Robert. M. Delécluze a parfaitement compris comment il fallait parler d'un homme dont la perte est encore si récente, et qu'une catastrophe tragique a enlevé au milieu d'un immense succès. Un ton simple et mesuré, une réserve remarquable dans le langage, une sympathie qui, pour s'éveiller, n'avait pas attendu l'heure de la popularité, prêtent un charme inexprimable à ce récit d'une vie de vertu, de conscience, de travail et de talent. A vrai dire, la notice de M. Delécluze n'est qu'un cadre dans lequel le narrateur a fait entrer, avec un art d'autant plus profond qu'il sait mieux se cacher, les révélations que Léopold Robert a laissées lui-

même sur la direction de ses études et sur les pensées les plus intimes de son âme. Une seule reste à demi-voilée sous le langage de l'artiste et sous les confidences du biographe : après avoir achevé la lecture de cette notice on se demande encore quelle place a dû réellement tenir dans les dernières années de Robert cet amour auquel on se hâte de demander compte d'une mort si funeste ; et bien que l'ami de Robert, auquel nous devons ce récit de son existence et de sa fin, n'hésite pas à considérer cette passion comme la cause principale du suicide, on se sent encore trop mal instruit pour acquiescer, sans hésitation, à une telle sentence.

Il me serait difficile d'agiter, après M. Delécluze, ce triste problème : pour en parler avec confiance, il faudrait ou n'avoir jamais connu Robert, ou l'avoir vu seulement pendant ses dernières années, quand son existence était bouleversée par un sentiment d'autant plus vif qu'il en avait éprouvé plus tard les atteintes. Quant à ceux qui comme nous ont pu pratiquer, dans des relations suivies, l'artiste patient et laborieux et qui ont observé chez lui la préoccupation des intérêts matériels de la vie tempérée par la moralité d'un sentiment religieux aussi vif que précis, cette métamorphose, incontestable à ce qu'il semble, paraîtra toujours une énigme inexplicable. De quelques chastes précautions que M. Delécluze ait enveloppé sa pensée, le voile n'est pas tellement épais qu'on ne devine à quel écueil la raison de Robert a dû se briser. Il a fallu sans doute, pour dompter la timidité de cette âme et rompre le cercle dans lequel elle s'était concentrée,

la double séduction du rang et du malheur. Ceux qui ont bien connu Robert et auxquels le point vulnérable de cette vertueuse nature n'a point échappé, ne s'étonneront pas d'apprendre qu'il n'ait point eu de force contre l'attrait de la familiarité et de l'abandon, quand ces avances lui venaient d'un lieu vers lequel son regard ne s'élevait qu'avec une crainte respectueuse. Sorti d'une population libre et industrielle, Robert qui n'avait d'abord connu du monde que son éclat extérieur, Robert, quand il s'agissait de la grandeur et de la puissance, n'était plus un homme de ce siècle. Son bonheur même n'était qu'au prix d'une perpétuelle condescendance : suivez-le à chaque pas, depuis le bienfait si délicat qui lui ouvre l'Italie jusqu'à ses derniers rapports avec l'ami auquel, dans les derniers temps, il avait abandonné la direction de sa vie, et vous verrez que, dans ces rapports où l'égalité s'établit sur des bases parfaitement naturelles, où l'artiste a plus généralement la conscience de l'honneur qu'il fait que du bienfait qu'il reçoit, Robert préférait, sans l'affecter, le langage de la déférence et de la soumission. Qu'on juge de ce qu'une telle disposition devait produire dans un rapport où l'égalité ne pouvait exister à aucun titre, bien que ceux auxquels appartenaient et la naissance et le rang, meilleur juge que ne l'était Robert de la valeur actuelle du talent, cherchassent par tous les moyens à conquérir une préférence qui ne pouvait être qu'un lustre pour eux.

Admis dans l'intimité d'un ménage uni, entre deux époux beaucoup plus jeunes que lui, Robert ne dut songer

à se rendre compte des sentiments qu'il éprouvait que quand déjà le double enivrement de la reconnaissance, et le dirai-je? de l'amour-propre satisfait, avait laissé une trace ineffaçable dans son âme. Un événement tragique rompit cette union que tout devait engager Robert à respecter, la sévérité de ses principes comme la conscience de son âge et de l'humilité de sa fortune. Resté seul en face de celle dont l'empire avait déjà jeté des racines profondes, mais secrètes : accepté d'abord comme ami et presque comme consolateur, Robert s'éclaira sans doute sur son propre état à la lueur de ces vagues espérances qu'en pareille conjoncture on a toujours le tort de concevoir. De là, cette plaie qui s'ouvrit dans son âme et que la mort seule a pu fermer. Quand il eut connu que son mal n'admettait d'autre remède que cet intérêt équivoque et distant, pire cent fois qu'un dédaigneux refus ou qu'une complète indifférence, Robert n'eut plus la force de rompre des liens qui l'enchaînaient seul ; en vain parvint-il à fuir l'ennemi. Une correspondance malheureusement active, fit d'une manière plus cruelle ce que la présence même de l'objet aimé aurait également produit, mais en l'adoucissant ; et le venin distillé goutte à goutte dans cette âme solitaire acheva de corrompre une raison qui possédait plus de droiture que de force.

Et pourtant cette préoccupation fatale explique-t-elle, seule, la fin de Robert? Nous ne le pensons pas. Quand on apprit à Paris que Robert s'était tué, tous, les femmes surtout, désirèrent vivement que l'amour fût la cause de ce suicide. On ne permet aux gens de se tuer que par

amour ou par misère : la sévérité qu'on met à juger les autres motifs devait en écarter le soupçon d'une gloire aussi éclatante que l'était alors celle de Robert. D'ailleurs, au jugement de tous, que pouvait-il manquer à cette âme qu'on supposait comblée par le succès? De là ces mille suppositions, ces récits ou ridicules ou étranges dont on a fait jusqu'à des livres sérieux et bien instruits en apparence. Parmi ceux qui repoussèrent ces hypothèses, d'un amour malheureux ou trompé, on ne compta d'abord, il faut le dire, que les amis de Robert. La dernière version, appuyée sur des témoignages authentiques, a dû modifier leurs idées; ils comprennent Robert amoureux, non d'une femme du monde, d'une jeune fille belle et brillante, mais d'une *grande dame*; ils admettent sans peine qu'une pensée de cette nature se soit logée dans cette âme isolée, qu'elle ait acquis peu à peu la valeur d'une idée fixe et désespérée, qu'elle ait, sinon éveillé, au moins corroboré une résolution funeste, et, jusqu'à un certain point, dicté l'heure de son accomplissement. Mais l'âme de Robert ne succombait-elle pas déjà sous un plus grand malheur, et n'est-ce pas à nous, qui demandons compte de la perte de Robert à l'action peu réfléchie d'une vanité féminine, de nous reprocher à nous-même cette interruption volontaire d'une existence plus noble et plus complète? N'avons-nous pas tué Robert en lui faisant un succès au-dessus de ses forces? Les amis du peintre diront si je hasarde ici une vague conjecture.

Quelques mots d'éclaircissement justifieront notre pensée et en feront ressortir la vraisemblance. La vie de Robert

non l'amoureux, mais l'artiste, se divise en trois périodes bien distinctes : un temps d'espérances, déçues bien que bornées, dans lequel l'homme n'avait encore de sa destinée qu'une idée imparfaite; une seconde période qui découvre l'horizon, qui assure la réussite, qui la proportionne au mérite ou du moins à l'ambition de l'artiste : un temps enfin, où un succès de ce monde actuel qui n'a que des rages d'enthousiasme ou de dédain, vient saisir l'homme aux cheveux et le transporter sur un sommet, d'où l'œil ne peut plus plonger à l'entour sans vertige et sans chute. Ceux qui, entre les ravissantes créations des *Moissonneurs* et la brochure un peu flattée de M. Delécluze, se sont composé de Robert un type de fantaisie romanesque, auraient peine à se faire une idée exacte de ce qui manquait au dehors à cet homme, dont la tournure était sans distinction, les traits sans jeunesse et sans grâce, le regard éteint, la parole traînante, le geste embarrassé, la conversation dépourvue d'entraînement, et de ce qu'on est convenu d'appeler esprit. L'origine humble de Robert devait l'éloigner du monde; son caractère lui interdisait toute confiance d'y réussir; quand il entra dans la carrière des arts, l'existence, encore séquestrée des artistes, le dispensait de toute tentative pour arriver au but, autrement que par le succès de ses ouvrages.

Je ne veux pas tenter à l'époque actuelle une accusation exagérée : si, au milieu du fracas d'innombrables commandes, quelques talents d'un ordre peu commun languissent dans l'inaction, je n'oublierai pas qu'il y a quarante ans, les tableaux qui soutiennent aujourd'hui le

renom de la génération précédente, la *Psyché*, l'*Endymion*, le *Déluge* rentraient tristement après le salon dans la poudre de l'atelier; que l'*Atala* était achetée par un journaliste, et que le peintre en miniature, M. Isabey, commandait son portrait en pied à son ami Gérard, le peintre d'histoire, pour l'empêcher de mourir de faim. Le dernier nom que je viens de prononcer nous montre aussi que l'art a su depuis longtemps parmi nous tenir dans le monde une place aussi brillante qu'honorable. Mais ces exceptions ne font pas que nous puissions nous dissimuler à nous-même la portée de la révolution qui s'est accomplie sous nos yeux. Évidemment, les artistes d'à présent ne sont pas pétris du même limon que ceux de l'époque à laquelle Robert entra dans l'atelier de David. Alors c'était une rusticité, une gaucherie qui avaient bien leur calcul et leur affectation. Les artistes vivaient seuls et ne paraissaient dans les salons que pour y poser la bizarrerie : les palmes de l'Institut elles-mêmes n'effaçaient pas ce cachet de l'atelier : au milieu des rivalités de l'amour-propre et de l'ambition, il existait entre les artistes une solidarité d'aspect et de manière de vivre, qui, dans la lutte avec les autres positions sociales, prenait facilement le caractère de confraternité chaleureuse. Alors la pratique des arts ne s'était pas éparpillée comme aujourd'hui en des millions de mains : ne jugeait pas qui voulait ; l'honneur de décerner des couronnes n'appartenait qu'au corps entier des artistes ; le corps pouvait se tromper en masse, et l'on a vu des exemples de pareilles erreurs, mais un tableau jugé bon

par les artistes était nécessairement accepté par les gens de lettres et le monde ; nul n'était tenté d'appeler d'un tel arrêt, et le peintre apprenait qu'il avait passé de l'obscurité à la gloire, quand il entendait son nom prononcé dans la rue.

Un tel état de choses convenait parfaitement à l'éducation de Robert, à ses habitudes et à la nature de son esprit : le parti qu'il prit de se rendre en Italie et d'habiter cette contrée le transporta dans un centre plus favorable encore à son organisation. Non-seulement la beauté des modèles qu'il rencontra sous ses pas éveilla en lui un instinct de grandeur et d'amour qui serait demeuré engourdi sous notre ciel ; mais le genre de vie qu'il trouva établi entre les artistes de Rome lui ouvrit une carrière de succès qu'il n'aurait pu trouver dans des circonstances différentes. L'influence de l'Italie, on le sait, non-seulement développe les artistes, mais encore fait naître les amateurs ; ceux qui suivent une voie simple et forte, ne sont plus, comme dans les capitales, étouffés sous le fracas des ouvrages à effet : Nicolas Poussin fuyait, en quittant Paris, Feuquières et ses protecteurs : la situation depuis Poussin n'a cessé d'être la même, et Rome est encore la ville où les réputations les plus durables se fondent, pour de là s'imposer aux autres contrées. Les événements de ce siècle ont encore amélioré la position des artistes étrangers à Rome : l'Italie abattue n'est plus, dans ses artistes, que l'ombre d'elle-même ; la peinture, en particulier, y est descendue à un état d'abâtardissement qui rend peu redoutable pour les nouveaux venus,

l'exemple des successeurs de Maratte et de Battoni : en vain les coterie locales entretiennent-elles en faveur de quelques lauréats de sacristie un engouement factice, auquel les étrangers de distinction ne se dérobent pas toujours : les peintres étrangers vivent par corps de nation comme les écoliers de l'ancienne Université de Paris, et la rivalité inévitable qui résulte de cette opposition contribue à mettre en valeur les artistes qui, dans chaque *langue*, sont capables de faire honneur à leur patrie. Les rôles de la lutte, distribués ainsi entre un assez petit nombre de personnes, sont aussi remplis avec plus de lumières et d'intérêt qu'on n'en mettrait ailleurs à de telles questions : et s'il arrive qu'en faveur d'un nom privilégié, les antipathies nationales s'éteignent et l'unanimité des louanges s'établisse, soyez convaincu qu'alors c'est la vérité qui se fait jour et le mérite solide qui conquiert ses droits.

Avant Schnetz, avant Robert, M. Granet avait fait à Rome cette heureuse expérience. La réputation de M. Granet n'est point une réputation de Paris : c'est une réputation européenne qui s'est fondée à Rome et que Paris a été forcé de ratifier. M. Ingres, après vingt ans d'injustice, nous a été rendu par l'Italie avec une auréole de gloire que la patrie lui avait refusée. Quand Robert vint en Italie, quand il rencontra dans l'amitié de M. Schnetz la direction simple et vraie qui convenait à son talent, la route qu'il avait à parcourir lui était tracée : son bonheur fut d'avoir compris qu'il fallait rester là où avait commencé pour lui la carrière des succès. Ce n'est pas à

dire pourtant que ce mérite florisse à Rome tout seul comme le lis de l'évangile : ce monde aussi demande une science de conduite particulière ; l'opinion n'est pas là la seule puissance qu'il faille encenser pour réussir, et le succès y a ses conditions d'habileté comme partout ailleurs. Mais Robert était courtisan à sa manière : il l'était comme on sait l'être à Rome, avec humilité et discrétion. Là, nul besoin de fanfare pour appeler l'attention sur l'artiste : l'art étant à Rome l'occupation principale, le monde vient à lui sans qu'il lui soit nécessaire de chercher le monde. Néanmoins il est bon, pour l'homme le plus habile, d'être porté sur la liste permanente que chaque génération de voyageurs passe en s'éloignant à celle qui la suit, d'avoir entrée par soi-même et par ses ouvrages dans les salons des ambassadeurs, de conquérir même, en ménageant les réputations du pays, l'approbation tacite de l'opinion italienne. Robert, il faut le dire, entendait à merveille cette innocente politique : sa modestie bien naturelle eût été, dans tous les cas, un excellent calcul : l'ambassadeur de France le réclamait comme un élève de notre école, la Suisse le revendiquait comme citoyen de Neuchâtel. La Prusse soutenait à son tour que le congrès de Vienne le lui avait rendu : et Robert ne démentait personne. Quant à son extérieur, on le trouvait toujours d'assez bonne façon à côté de l'austère Boquet, du naïf Chauvin, séquestré du commerce des hommes par une surdité absolue, du vieux Peter, du mielleux Kaisermann.

Le gros des artistes comprenait assez peu ses ouvrages :

l'absence absolue du métier choquait les habiles de l'école; mais l'impression générale était pour lui. Il existait entre la nature qui vit autour de Rome et les tableaux de Robert une harmonie si parfaite, qu'on ne pouvait quitter son atelier sans une de ces émotions qui laissent dans l'âme un long souvenir. On savait gré à l'homme qui avait fixé sur la toile les belles vierges d'Albano, les énergiques *Brigands* de Sonino, les divines parures de l'*Infiorata*. Dans les années de calme et de production qui précédèrent l'apparition des *Moissonneurs*, Robert a joui pleinement de son succès : il se savait compté pour quelque chose à Paris, et quant à prétendre au rang de ces maîtres qu'il avait appris à respecter dans l'École, les David, les Gros, les Gérard, sa pensée était à cent lieues d'une telle ambition. Sa clientèle formée des amateurs d'élite de toute l'Europe le traitait avec d'affectueux égards qui satisfaisaient son amour-propre, sans troubler sa vie. Vingt ans de plus d'une telle existence eussent conduit Robert à une vieillesse honorée, à laquelle n'eût manqué ni le calme que donne le but atteint, ni la sérénité d'une bonne conscience.

Cependant, je m'en souviens encore, nous nous indignions à Paris de voir la supériorité de Robert mal appréciée. La foule passait-elle avec froideur devant ces toiles auxquelles, dans notre pensée, s'attachait un charme divin, nous prenions en dédain ce monde de l'opinion, qui ne jugeait encore Robert que comme Robert se jugeait à peu près lui-même. Quand le *Retour de la Madonna de l'Arco* parut au Salon, les critiques de la nou-

velle école trouvèrent le tableau assez bien pour un bas-relief; *mais, après tout*, disaient-ils, *ce n'est qu'un bas-relief*. Les *Moissonneurs* rompirent le charme : cet ouvrage, non le plus parfait sans doute de ceux que Robert à produits, mais celui peut-être dans lequel l'habitude de sa pensée se résume avec le plus d'ensemble et d'énergie, excita un enthousiasme auquel nous n'avons rien connu de comparable. J'ai vu de vieux peintres, des lauréats de l'Académie, des hommes qui avaient aussi respiré le poison du succès de vogue, pleurer d'admiration devant l'œuvre de Robert. Le mouvement de l'opinion fut noble et sincère : mais se fût-il maintenu dans sa pureté, Robert n'était pas de force à en supporter l'impression. Bientôt on ne mit ni mesure, ni goût, ni raison dans l'expression de la louange : l'humble imitateur des scènes familières fut mis au-dessus des interprètes de l'histoire et de la poésie. Comment se soutenir à un tel diapason ? comment répondre désormais à une attente évidemment exagérée ? après les *Moissonneurs* ne faudrait-il pas descendre, et peut-on, dans l'opinion de Paris, descendre sans tomber ? Et puis quand on a, par une singularité de fortune, imposé quelques moments silence à ce conflit d'opinions contradictoires qui morcelle aujourd'hui le monde des arts, n'est-ce pas une tâche au-dessus des forces humaines que de concilier deux fois de suite ceux qui ne peuvent s'entendre sur rien ?

Robert vint alors à Paris, pour son malheur : il vit le profond changement qui s'était opéré dans la distribution des rôles de l'opinion ; l'école dont il était sorti et dont

il avait gardé le culte, morte et bafouée ; les petites gens devenues de grands hommes et les œuvres sérieuses mises en balance avec les pasquinades ; le sentiment de l'art perverti par la promiscuité de l'usage ; autant d'artistes que de spectateurs ; autant de juges que d'artistes ; les coteries bourdonnant dans le vide comme les tourbillons de Descartes ; chacun, sans boussole et sans guide, s'accrochant à un journal comme à une ancre de salut ; les mœurs bouleversées, les visages métamorphosés, les peintres transformés en d'élégants seigneurs, faufiletés dans les rangs du monde, en sachant le langage, en possédant toutes les ruses ; les gens de lettres et les artistes mêlés et confondus, s'endoctrinant et se poussant les uns les autres ; un chaos dans lequel on ne se maintient qu'à force d'aplomb et d'audace, où la discrétion fait fouler aux pieds, où la prudence engendre l'oubli. A ce spectacle l'âme de Robert se troubla ; fuir ce succès qui appelait sur lui mille regards inquisiteurs, ce monde qui le conviait à ses magnificences et dans lequel l'artisan de la Chaux-de-Fond se trouvait aussi embarrassé qu'avait pu l'être, un siècle avant, l'autre illustre artisan de Genève, s'enfermer à Venise pour ne plus montrer à personne la figure d'un grand homme, et là pourtant ne pouvoir se dérober à soi-même ; entendre, écouter de loin ce bourdonnement harmonieux par la distance, ces millions de voix qui le conviaient à une gloire plus grande, se sentir là, seul et responsable de l'attente générale, saisir le pinceau, baguette magique qui l'avait précipité dans cette féerie, et, au toucher, sentir la vertu décroître : et puis l'affaiblisse-

ment d'un corps débile, d'une âme inquiète, dans cette lutte de toutes les heures ; l'amertume du cœur, après qu'il a reconnu le néant de toutes les jouissances de vanité, en fallait-il davantage pour amener au suicide un homme qui, sous une éducation sévèrement religieuse, sous des habitudes calmes et autrefois sereines, en portait le germe caché, sorte de disposition morbide inexplicable, qui déjà avait laissé une trace funèbre dans les rangs les plus proches de sa famille ?

On voit qu'il y a plus d'une manière de comprendre le suicide de Robert : celle que je viens d'exposer n'est certainement pas la moins probable. Au point où Robert en était venu, une catastrophe pouvait sembler inévitable ; la maladie sans doute aurait fait ce que le délire a si cruellement accompli. Quelque effort que nous fassions pour nous dissimuler à nous-mêmes le peu de durée de notre vie active, toujours est-il que la production épuise avec une rapidité proportionnée à la délicatesse du sentiment. Quand on se figure qu'en quinze ans Robert a achevé une foule d'excellents ouvrages dans lesquels se concentrait une passion profonde, et d'ailleurs sans issue, on se sent involontairement conduit à comparer l'âge de Robert, mourant volontairement, avec celui de Raphaël ou de Mozart, tombant dans la force de l'âge : la différence entre eux est d'un petit nombre d'années.

Le rapprochement que je viens de faire de ces deux noms immenses et de celui de Robert n'effarouche plus aujourd'hui : l'épreuve du temps, ainsi que l'a fait judicieusement observer M. Delécluze, est tout en faveur du peintre

de la Chaux-de-Fond. Ce n'est pas seulement l'intérêt qui s'attache à sa fin déplorable, qui a maintenu cette favorable sentence : les ouvrages de Robert ont soutenu, sans succomber, une terrible épreuve. Placés dans la Galerie du Louvre, entre les tableaux du Poussin et ceux de Lesueur, ils n'ont pas été jugés indignes du parallèle : au lieu de ces rides profondes qui sillonnent les traits de nos contemporains quand on les rapproche des jeunesses éternelles de la gloire, on a vu la figure de Robert s'illuminer d'un plus vif éclat : les ombres des maîtres se sont émues à son approche, et l'on a pu se représenter le Poussin, nouvel Homère, conviant cet autre Dante à s'asseoir au rang le plus honorable de l'école :

E pui d'onore ancora assai *gli* fenno :
Ch'ei si *lo* fecer della lora schiera,
Sicchè fu *terzo*, tra cotanto senno.

Telle est au moins aujourd'hui l'opinion des meilleurs juges, exprimée par M. Delécluze avec la chaleur de la conviction tout autant qu'avec celle de l'amitié, et à laquelle nous n'hésitons nullement à nous joindre. Toutefois, il nous reste encore un léger scrupule, et nous ne serions pas étonné si, dans l'avenir, on ne demandait compte à l'époque actuelle de la partialité avec laquelle elle a classé Robert, après avoir longtemps méconnu sa supériorité.

Depuis longtemps nous sommes frappé de la confusion d'idées qui existe à l'égard de la destination et des mérites des divers genres de peinture ; cette confusion a

gagné tout le monde, les plus délicats comme les moins subtils. Si le vulgaire des opinions n'a pas craint de prodiguer aux faiseurs de croquis l'encens qu'on réservait autrefois aux grands maîtres, les jugements les plus solides n'ont point assez résisté peut-être à la séduction de tout ce que l'imitation, comme l'entendait Robert, renferme d'élevé, de pur, de voisin de l'inspiration souveraine. A cet égard, j'ai besoin, pour être compris, de donner à ma pensée un assez grand développement. Le lecteur que ces questions intéressent, me laissera, j'espère, le loisir de m'expliquer : il ne se hâtera pas de croire que j'aie l'intention de brûler les dieux que j'adorais hier ; il ne me supposera pas en disposition de ressusciter l'Académie, et de tenter une réaction en faveur de ce que l'opinion a trop justement tué. Je serais plus tranquille néanmoins, si j'avais là Robert lui-même, pour juger du différend. C'est à son sentiment intime que je me serais adressé, c'est sa conscience que j'aurais invoquée, et j'ai peine à croire qu'il eût été, quant à la vraie place que son nom doit occuper parmi ceux des grands peintres, d'un autre avis que le mien.

La confusion, ce me semble, remonte haut : elle va, ni plus ni moins, jusqu'à l'antiquité. On croit avoir tout dit, quand on a fait remarquer les rapports du talent de Robert avec l'antique ; et peu s'en faut qu'on ne confonde la nature de l'inspiration qui guidait les artistes de l'antiquité avec celle de l'imitation que Robert se proposait pour but principal de ses ouvrages. Autrefois, le *Retour de la madonna, dell' Arco* n'était qu'un bas-relief :

à présent, c'est une œuvre égale au plus beau bas-relief antique. Pour mon compte, je ne puis me résoudre à croire l'antiquité, ni si naïve, ni si familière : on adopterait un étrange paradoxe, si l'on s'imaginait que l'idée de l'artiste, qui alors se proposait de rendre la nature semi-divine d'un héros, se ne fût pas élevée au delà des modèles rustiques ; que Jason n'eût été pour lui qu'un beau garçon de charrue, et Hippolyte un piqueur bien découpé. Que chacun entende, comme il le voudra, ce problème de l'idéalisme antique ; qu'on admette cette composition d'un type unique et central emprunté à cent beautés diverses, comme les grammairiens nous le racontent de Zeuxis, ou qu'on démêle, dans les œuvres vraiment originales de l'antiquité, la trace d'une nature toujours individuelle, mais largement saisie et rendue avec passion, rien ne nous empêchera de croire à l'existence, dans l'antiquité, de modèles différents de ceux que les derniers rangs de la société pouvaient fournir : Nausicaa, dans ses plus naïves fonctions, était sans doute, aux yeux de Protogène, mieux qu'une belle blanchisseuse.

Depuis Protogène jusqu'à Robert, le monde a bien changé : l'ensemble des circonstances qui avait produit les chefs-d'œuvre de l'art en Grèce, ne s'est point renouvelé ; et l'humanité qui s'inquiète peu que les causes aient été petites quand les effets sont immenses, s'est fait un besoin impérieux d'imagination de renouveler sans cesse ce qui n'avait été dans la Grèce qu'un accident causé par le plus heureux tempérament de tous

les extrêmes. Entre la nudité brutale des populations du tropique et l'ensevelissement des formes dans le nord sous la nécessité d'épais vêtements, entre la tête cuivrée de l'Arabe et la pâleur fade du Norvégien, entre l'abandon effréné des mœurs au sud et la froideur dans les contrées plus rapprochées du pôle, la nature s'était complue à amalgamer, dans un équilibre admirable, ses dons les plus divers, ses forces les plus opposées. L'art grec en sortit dans toute la noblesse dont la nature était susceptible, avec un caractère de spontanéité tel, qu'on a peine aujourd'hui à se figurer les gynécées d'Athènes autrement peuplées que de Dianes et de Vénus. Le tableau qu'on se fait ainsi n'est pourtant pas conforme à la vérité : l'espèce avait, alors comme aujourd'hui, ses contrastes de beauté et de laideur; les types ridicules s'offraient en foule à la caricature, tandis que l'art sérieux s'inspirait aux plus nobles motifs. Mais les exemples du style d'accord avec le naturel, se reproduisaient dans la société tout entière; la sève première n'avait pas abandonné le sommet de l'arbre, pour se réfugier à son pied; parce qu'une femme était née dans un rang élevé, si le sort ne lui avait pas refusé les attraits de son âge, sa position sociale n'en faisait pas de toute nécessité une poupée minaudière. Rien, dans cet ensemble social, n'avait oublié les leçons immédiates de la nature: le vêtement, draperie souple et changeante, s'unissait à tous les mouvements du corps; l'armure du guerrier reproduisait à l'extérieur l'imitation de ses formes robustes; chaque âge avait sa forme et sa vénusté; l'exercice habituel de la pensée n'imprimait pas

au corps une bizarrerie inélégante ; le philosophe à l'œil cave, au front inquiet et ridé, le dos voûté, les jambes repliées, la musculature éteinte, les bras ramenés sur les genoux, offrait toutefois dans l'harmonie de ses formes et de ses traits un ensemble qui n'était pas dépourvu de sa beauté particulière. Je pense qu'alors les peintres qui cherchaient un modèle pour peindre Minerve ou Briséis, n'allaient pas guetter les paysannes à leur retour de la fontaine ; au moins n'ai-je lu nulle part que les polissons du carrefour aient été, dans le Gymnase, disputer le prix de la beauté aux fils des plus riches citoyens. Ne vous y trompez pas, ces belles jeunes filles que vous admirez dans la frise du Parthénon, n'étaient pas de celles qui frottaient d'ail l'écuelle du moissonneur ; vous y reconnaissez sous des traits d'une égale noblesse et d'une simplicité non moins grande, les femmes des *metèques*, c'est-à-dire, de ces marchands étrangers qui se faisaient pardonner, à force de richesses, de n'être pas citoyens d'Athènes ; ces cavaliers qui se pressent, se devancent, se pavanent avec grâce, aussi beaux qu'une armée d'Achilles et de Nirées, c'est la fleur des familles, c'est le printemps de l'année que pleurera bientôt Périclès ; on peut croire le portrait flatté, mais il ne saurait être inexact.

Le monde d'à présent commence sous les empereurs Romains, avec les perruques et la poudre ; notre Louis XV n'a pas fait mieux que ce début. Des Grecs aux Romains, la métamorphose est frappante : Socrate, dans sa laideur, ressemblait encore aux dieux, le feu de son regard, autant que ses traits, rappelait-Silène racontant la cosmo-

gonie et prédisant l'avenir ; Horace avait déjà les yeux chassieux, peu s'en fallut qu'il ne portât des lunettes vertes ; la tête d'Alexandre était penchée sur l'épaule ; Périclès avait habituellement un casque pour dissimuler la forme allongée de sa tête ; on connaissait son faible, et les épigrammes pleuvaient sur lui. Nous avons le buste d'Alexandre, celui de Périclès : quelle grave et sublime beauté ! Le grand philosophe Marc-Aurèle n'était qu'un être grêle et maladif ; en vain les sculpteurs romains plantent-ils la tête sur un torse de convention ; à cheval, c'est déjà Frédéric II ; dans l'intérieur du palais, il ressemble à notre Charles V, ce petit homme qui, du fond de son Louvre, reconquérât la France. Le moyen âge présente mille exemples de force, mais presque aucun de beauté ; le type des classes supérieures n'a cessé d'être convenu et maniéré depuis les Romains.

Toutefois les modèles qui avaient inspiré les artistes grecs ne disparurent pas entièrement ; le ciel, sous cette zone bénie, n'avait rien perdu de ses douces influences, la nature y conservait la grâce et la pureté de ses créations. Mais les conditions de la vie antique étaient nécessaires à un tel développement, et l'exemple ne s'en présentait que dans les lieux écartés, dans le calme de la vie champêtre, en dépit de l'abaissement et de la pauvreté : ombre encore divine que rien n'a pu complètement effacer et qui, de nos jours encore, ramène dans notre esprit, à la vue d'une fille des champs, le souvenir des reines d'Homère.

Appelé à devenir l'interprète de ces derniers accents

de l'antiquité, Robert devait accomplir une mission, sous quelques rapports semblable à celle de Claude et du Poussin. Jusqu'à ce que le pâtre des Vosges et le paysan de la Normandie fussent descendus à Rome, il semble que la langue du paysage italien n'eût été entièrement comprise par personne ; les anciens s'étaient laissé dominer par cette merveilleuse nature, sans songer à en fixer l'impression vraie sur la toile ; Titien et Giorgion avaient créé le paysage : Annibal Carrache et Dominiquin firent un pas de plus, mais la profonde intuition de la nature méridionale était réservée aux artistes français. Robert aussi pénétra plus avant que personne dans l'intelligence de ce que les vieilles populations de l'Italie avaient conservé de la physionomie antique. C'est incontestablement là le cachet de son talent, et la gloire qu'il a ainsi conquise ne lui sera plus disputée. Une telle direction, plus instinctive que réfléchie de la part de l'artiste, est en harmonie parfaite avec le penchant du siècle pour les restitutions historiques. Plus d'un problème dans l'histoire des arts de l'antiquité se trouve éclairci par les ouvrages de Robert, et si l'on veut savoir enfin comme je le rappelais tout à l'heure, à quoi s'en tenir sur l'idéal chez les Grecs, je ne connais pas de guide plus sûr pour conduire l'esthétique à une conclusion définitive. D'où vient que personne avant Robert n'avait marché dans la même voie que lui ? La profonde originalité qui le signale sous ce rapport est-elle en sa faveur la garantie d'une supériorité absolue ? Je serais tenté d'en venir à une conclusion contraire.

Et en effet, ce n'est point que les grands artistes qui ont précédé Robert sur le sol de Rome eussent méconnu tout ce que la population rustique de l'État pontifical renferme de modèles propres à guider l'inspiration du peintre ; mais ces artistes, dans leur ambition bien ou mal entendue, dépassaient le but auquel Robert s'est restreint. Ils voulaient créer, et Robert n'a qu'imité ; ils avaient le ciel à peupler et Robert s'est borné timidement à la terre. Cette conviction des artistes, cette illusion, si l'on veut, a duré jusqu'à nos jours. Il existe parmi les dessins de Girodet qu'on a gravés, fruits d'une imagination plus malade qu'inspirée, une composition dans laquelle l'artiste s'est proposé de représenter Sapho reprochant à Phaon la vulgarité de ses amours. D'un côté est la maîtresse de Phaon, une femme du peuple telle que Girodet avait pu en dessiner pendant son séjour en Italie ; simple et robuste, il règne dans son ajustement une grâce un peu rustique que Robert n'aurait pas désavouée ; en regard est Sapho : pour la rendre, Girodet s'est épuisé à rassembler toutes les recherches, toutes les finesses d'une nature délicate et élevée. Ce n'est point Sapho, c'est Girodet qui a succombé dans la lutte : le public est aujourd'hui de l'avis de Phaon, il préfère à l'impossible Sapho la simple et positive paysanne de Lesbos. Pour faire triompher la cause à laquelle Girodet s'était consacré, il aurait fallu pouvoir accomplir ce que ni lui, ni aucun des rénovateurs de l'antique selon David, n'ont pu faire ; emprunter ce souffle de noblesse divine qui respire dans le trait des peintures de vase exécutées à Nola ou

dans la Sicile, et donner un corps, une apparence complète à cette fugitive impression.

Girodet et ses condisciples, il faut le dire, n'ont manqué le but que parce qu'ils en étaient trop près : s'ils s'en étaient tenus à ces types d'une nature presque pesante, qu'on remarque même dans les créations de Raphaël à la Farnésine, ils ne se seraient pas, comme des papillons, brûlés à la lueur qui les attirait.

Raphaël, si inférieur aux anciens dans les scènes mythologiques, nous fait voir dans ses vierges une beauté tellement surnaturelle qu'on se sent tenté de croire que jamais les anciens ne se sont élevés à la même hauteur ; ce n'est pas seulement la grandeur morale de la religion chrétienne qui donne à Raphaël cette supériorité probable sur les anciens. Sans doute il règne, dans les traits de ces vierges, une pureté divine de sentiments complètement étrangère à la pensée de la société païenne ; mais la familiarité du type chrétien ne rendait-elle pas plus facile la réalisation d'une semblable pureté, dans un siècle où déjà les classes secondaires de la société se trouvaient seules dans ces conditions de beauté selon la nature qui sont celles de l'art même ? L'élan que sur les ailes de l'imagination peuvent prendre la poésie ou la musique, ne peut être suivi par les arts du dessin nécessairement imagés. La poésie, dans les temps modernes, a produit des restitutions dont les arts du dessin n'ont point approché. Rien, dans l'art des paroles, ne s'est élevé à la hauteur d'Athalie, restitution biblique. Quelque prix qu'on attache à la *Vision d'Ezéchiel*, si haut qu'on

place la *Bible* de Raphaël et surtout la figure de Dieu qu'on y voit séparant le chaos d'avec la lumière, les vierges de ce maître occuperont toujours le premier rang : la peinture n'aura atteint cette hauteur qu'en s'abaissant à la simplicité de la Crèche. Les filles du peuple en Italie n'ont pu donner à Raphaël le type de Vénus ou de Galatée pour la Farnésine : elles ont pu inspirer presque directement la *Belle Jardinière*, la *Vierge à la Chaise*, ou mieux encore la *Vierge au Linge*, naguère perle sans prix et sans profanation de notre galerie du Louvre.

Nous voyons ainsi la peinture moderne, placée dans des données humbles et familières, briller d'un incomparable éclat ; mais indépendamment de la science et de la supériorité d'exécution qui brillent dans ces ouvrages, et que Robert n'avait pas, quelle distance entre les vierges de Raphaël et les plus parfaits des tableaux de Robert ! le jet de la composition, le principe d'ensemble et d'harmonie, l'ajustement, la grandeur des contours, tout diffère, tout semble refusé au peintre de la Chaux-de-Fond. Ici, un motif unique présenté de cent manières différentes avec une variété dans les attitudes et des nuances dans la conception du personnage principal qui déconcertent l'imagination : là des lignes anguleuses, je ne sais quoi de roide et de ligneux qui gagne jusqu'aux vêtements et qui rappelle involontairement les sculptures que les pâtres de la Suisse taillent dans le bois de leurs bâtons. Ce qui manque à Robert se révèle surtout dans l'absence absolue du sentiment des draperies. Ce n'est

pas sans doute simplement par inclination que Robert a peint constamment ces paysannes dont les vêtements ne forment que des masses carrées sous lesquelles la trace de la forme disparaît ; les coiffures de ses femmes n'ont ni moins de monotonie ni moins de roideur : si vous lui aviez demandé de substituer à l'inflexible serviette qui couronne ses frascatanes et ses sonninaises, le chaste voile qui se marie au cheveux de la *Belle Jardinière*, ou même encore le ruban bleu plus simple qui retient ceux de la *Véronique* dans le *Portement de Croix* de Lesueur, je doute fort que Robert eût réussi dans l'entreprise. Robert, soyez-en certains, se jugeait bien à cet égard ; les efforts qu'il a faits pour sortir de la route d'imitation pure dans laquelle il s'était engagé, ont été inouïs, mais impuissants. On sait l'histoire de la première grande composition, l'*Improvisateur napolitain* : Robert avait songé à traiter le sujet de *Corinne au cap Misène* : l'œuvre fut pénible, mais marcha cependant. Peu à peu les groupes accessoires s'organisèrent ; l'auditoire était au complet que l'improvisatrice n'existait pas encore. C'était créer qu'il fallait alors, et Robert dut y renoncer vingt fois. *Corinne*, vingt fois essayée et abandonnée, céda la place à un lazzarone copié à Mergellina comme tout le reste de l'auditoire. A mesure que Robert avançait dans la carrière, cette nécessité de créer se faisait sentir plus vivement à son esprit. Sa dernière pensée a été *un Repos en Égypte* : il y a longtemps que je n'ai vu cette esquisse qui m'a paru, dans le temps, gracieuse mais débile, et dans le principe de laquelle il me semble.

qu'on ne reconnaissait pas la puissance nécessaire à une conception historique.

Ce que Robert, dans ces confidences intimes, dit lui-même de la manière avec laquelle il parvenait à remplir le cadre de ses grandes compositions prouve combien son organisation différait de celle des maîtres créateurs. Étudiez les croquis de Raphaël : dans les plus informes et les plus fugitifs, quand la plume erre encore incertaine sur le papier, quand les têtes à peine indiquées n'offrent aucune intention distincte, le tableau, quoiqu'en germe, existe déjà tout entier ; les lignes de la composition sont le reflet immédiat de la pensée ; l'artiste voit déjà son ouvrage achevé dans ce premier essai de réalisation, et le spectateur suit l'intuition de l'artiste : on sait quel sera le contraste et l'intention des groupes, où portera la lumière, qui sera subordonné, qui sera principal. Robert, après avoir choisi un sujet de quelque étendue, le concevait, l'exécutait figure à figure ; changeant, effaçant sans cesse, il finissait par gagner à cette loterie quelques bons numéros qui devenaient pour lui comme un petit capital destiné à faire prospérer le reste. Mais ici l'industrie du peintre était admirable ; il y avait dans cette tête un sens si droit, dans ce cœur une passion si élevée, dans cette main une patience si intelligente, que le nouveau Prométhée finissait par faire descendre le feu céleste sur ces idoles de boue. J'ai dans les mains une correspondance assez étendue de Robert avec l'homme qui lui a ouvert l'accès de la peinture : je trouve dans ces lettres, qui m'ont été confiées par l'amitié, une

description, qui me semble charmante, de la manière dont Robert avait d'abord conçu son tableau des *Pêcheurs*; on lira, je pense, avec intérêt ce supplément aux fragments de correspondance qui donnent tant de prix à la publication de M. Delécluze.

10 juin 1832.

« Vous me reprochez, mon cher ami, de ne vous rien dire
« de Venise : mais le fait est que je ne le pouvais encore
« quand je vous ai écrit. Je suis arrivé ici sans savoir
« positivement ce que je venais y faire : il m'a fallu voir
« le pays, courir les environs, perdre bien du temps enfin
« avant de me décider ; enfin je suis arrivé au point d'a-
« voir une idée à laquelle je tiens, que je veux rendre, et
« la voici : j'ai cherché quel était le caractère saillant et
« vraiment pittoresque du pays. Dans Venise même, tout
« est trop mêlé : j'ai donc été obligé de placer ma scène
« ailleurs. De tous les habitants des environs, ceux dont
« les costumes et les mœurs ont quelque chose de vraiment
« original, se trouvent sur le littoral qui sépare la mer des la-
« gunes ; c'est une population de pêcheurs dont les voyages
« dans l'Adriatique sont assez longs et s'étendent jusques
« dans la Méditerranée. Mon sujet m'a été inspiré par ces pê-
« cheurs : on pourra l'appeler : *Préparatifs de départ pour la*
« *pêche*. Dans le milieu de mon tableau est un vieux pêcheur
« en caban, assis et occupé à arranger un grand filet qu'un
« jeune homme, à sa droite, met en rouleau. A sa gauche,
« est le chef de l'embarcation ; il attend pour donner ses
« ordres la fin du travail, étant appuyé sur le bout de

« colonne auquel est attaché le câble de son petit bâtiment ; entre lui et le vieillard est un pêcheur agenouillé qui réunit différents objets à transporter. D'autres figures seront également occupées. Les femmes, dans ce moment-là, se réunissent sur le seuil de leur porté : j'en ai placé une à la gauche du tableau où seront toutes celles que ce départ attire : une vieille bisaïeule est assise sur la première marche ; une jeune fille est plus haut, et debout se trouve une jeune femme avec un tout petit enfant dans ses bras ; elle regarde le *Padrone* que je suppose être son mari, et son expression sera *amusante* à chercher ; il y a aussi une femme plus âgée. Voilà mon premier plan. Le milieu de mon tableau étant un peu dégarni, j'ai dû songer à rendre le second plan plus *cossu* en cet endroit. Il s'y trouve une barque renversée sur la rive, et derrière et au-dessus, les mâts et les voiles si pittoresques de ces jolis bâtiments de l'Adriatique qui s'enfoncent dans le tableau, en suivant le bord, de manière que du côté de droite soient les lagunes et les canaux qui les traversent, et de l'autre la rive où est Palestrina. On est censé être au commencement du pays. Les habitations s'en vont en perspective ; parmi se trouve une jolie église de Vignole ou de Palladio qui fait à merveille, et tout à fait dans le fond la ville de Chioggia.

« Voilà, mon cher ami, une description bien longue pour un tableau qui est encore bien peu avancé. Quant au costume des femmes, il est très-original, sans cette beauté et cette sévérité qu'on trouve dans le midi de

« l'Italie, mais pourtant susceptible d'être rendu d'une
« manière à faire plaisir, et puis les caractères de tête sont
« admirables : les hommes surtout ont l'aspect tout à fait
« oriental, et leurs habillements de pêcheurs excitent la
« curiosité. »

Cette description et les observations qui l'accompagnent sont précieuses à plus d'un titre : l'impression qui domine chez l'artiste et précède toutes ses autres, est celle de la contrée et de l'ensemble des habitants : il lui faudra faire entrer dans une même cadre un échantillon de toutes les physionomies selon les âges et les sexes.

Quant au moyen de réaliser ce plan, même après le tableau commencé, il est encore incertain dans la pensée du peintre. Son *milieu* l'inquiète, et il songe déjà à suppléer ce qui lui manquera par du *remplissage* : il doit *s'amuser* à chercher l'expression de la jeune femme qui regarde son mari, et cette expression n'a jamais été trouvée : au lieu de ce regard mêlé de tendresse et d'inquiétude, on trouve dans ce tableau une tête profondément mélancolique dont les yeux baissés ne semblent prêter aucune attention à ce qui se passe alentour. Nous voyons, dans la brochure de M. Delécluze, deux traits du tableau des *Pêcheurs*, et le premier qui a disparu dans l'exécution définitive du tableau, se rapporte mieux à la composition, telle que Robert l'a décrite lui-même ; mais ce que le peintre a substitué plus tard au vieux pêcheur du centre ne comble qu'imparfaitement la lacune capitale de l'ouvrage. Je sais que, sous le rapport de l'unité

de conception, ces *Pêcheurs* ont été jugés plus défavorablement que les *Moissonneurs* : dans ce dernier tableau, tout, il faut l'avouer, concourt merveilleusement à l'ensemble, et l'intérêt ne saurait être plus habilement concentré sur la scène principale ; mais toujours est-il que ce qui manque à l'artiste se trahit dans sa description comme dans son tableau : c'est une pensée presque hollandaise, confiée à un sentiment comparable à celui du Poussin, à une âme digne de Raphaël.

Les anciens amis de Robert et de son talent se rappellent l'impression que produisit sur eux une tête de femme de grandeur naturelle qui parut au salon de 1831 ; ce n'était qu'une étude, un portrait, et là, le maître, dégagé de toutes les craintes qui le préoccupaient, dans l'agencement d'une vaste composition, put élever son exécution à une hauteur inusitée. Je trouve dans une autre lettre adressée à la même personne que la précédente, quelques lignes sur le modèle qui inspira à Robert cet excellent ouvrage, et sur la disposition d'esprit dans laquelle le peintre se trouvait alors.

Frascati, 15 septembre 1830.

« Je suis dans un calme de passion qui me charme :
« je philosophe tout seul bien doucement en contemplant
« notre belle plaine de Rome, l'horizon et le ciel, et je
« respire avec un véritable ravissement l'excellent air que
« nous avons ici. J'ai commencé une tête de grandeur
« naturelle d'après la plus jolie créature que j'aie vue : je

« suis sûr qu'elle vous plaira, mais beaucoup : elle a
« seize ans, plus grande que Maria Grazia, svelte, ad-
« mirablement faite : une tête d'une pureté remarquable,
« mais surtout d'une expression délicieuse, enfin c'est
« une figure qui ferait partout le plus grand effet, même
« à côté des plus belles voisines... »

Je ne sais si je me trompe, mais il me semble qu'on sent dans ce peu de lignes la qualité dominante de Robert, cet amour de peintre, qui embrassait et le paysage et le ciel et la nature entière, mais qui surtout se concentrait dans les femmes qu'il introduisait dans ses tableaux. Impropre, du moins je le crois, à réaliser plus qu'une imitation naïve de ce qui se passait sous ses yeux, il se passionnait pour l'objet imité, et l'impression qui en était partie après être descendue dans son âme, en sortait brillante, comme l'insecte s'échappe renouvelé de la chrysalide, et se fixait centuplée sur la toile. Sur ce point, Robert était insatiable, et dans cet homme, qui n'avait que balbutié les éléments de la peinture, la puissance d'une volonté émue arrivait à un véritable prodige de résultat. C'est ce qui fait, je pense, de Robert un artiste entièrement à part, supérieur à ceux qui ne font qu'imiter, bien qu'il appartint à leur famille ; égal aux créateurs eux-mêmes par la puissance que donne l'imitation quand elle n'exclut pas l'élévation du style et la délicatesse du sentiment comme imitateur, Robert a sur les créateurs l'avantage de la vérité vivante sur la fiction. Ajoutons que, par la simplicité de la conception, il arrive à se rap-

procher des anciens plus qu'aucun peut-être des modernes, à l'exception de Lesueur. Lesueur, égal à Angélico lui-même par l'expression religieuse que Robert n'a jamais cherchée, et conduit par la chasteté de son goût, a deviné, dans les *Muses* de l'hôtel Lambert, le style des peintures de Nola et d'Herculanum. Robert, sans s'élever à cette sublimité de conception, a donné un corps à ces ombres heureuses que Lesueur avait peintes ; il a porté dans une imitation éclatante et précise cette fleur de goût et de sentiment que Lesueur trouvait le moyen de réaliser sans modèle. Lesueur, en voyant les tableaux de Robert, aurait complété sa pensée et peut-être alors l'art de Zeuxis aurait-il refleuré sous le ciel de la France.

S'il ne s'agissait ici que de Robert lui-même, je n'aurais pas autant insisté sur ce qui manque à ce grand peintre. Mais le temps où nous vivons est plus que jamais un temps de méprises. Par la complication des influences les plus diverses, l'axe de notre monde artiste s'est déplacé, et ce monde, lancé dans le vide, ne sait plus à quel soleil demander sa lumière. L'école, la seule école que nous possédions, ayant dégénéré ; la troisième génération des peintres s'étant trouvée inférieure à la seconde, qui ne valait pas la première, il a suffi à quelques jeunes talents de peu d'efforts pour détrôner cette dynastie décrépite. Mais comme l'école prêchait le métier et la science, on s'est mis à déprécier la science et le métier, et à préconiser l'inspiration. L'inspiration n'apprend pas l'orthographe ; nous avons vu et nous voyons encore de sublimes barbarismes : ceux qui ont fait la révolution,

victimes, les premiers, de leurs théories, s'aperçoivent aujourd'hui du mal, sans pouvoir le réparer. Entre toutes les règles qu'on a brûlées, celles de la composition n'ont pas été oubliées dans l'auto-da-fé; on avait cru régénérer le théâtre, en se dégageant de ces gothiques unités d'Aristote : la peinture a dû être sauvée ainsi, 1° si l'on s'habitue à faire des surcots au lieu de tuniques, des souliers à la poulaine au lieu de sandales; 2° si l'on préfère de peindre ce que l'on voyait à ce que l'on pensait. Quant aux travestissements du moyen âge, je m'en rapporte à ce qui existe pour attendre patiemment la satiété que doit produire cette routine étroite substituée à une autre routine, dont le motif au moins était aussi vaste que la nature elle-même. Mais la victoire de l'imitation sur la création, ah! je craindrais qu'elle ne fût définitive si, en faveur de la cause que je combats, on continuait à proclamer l'exemple mal compris de Robert. Sa gloire à lui, personne ne la conteste, celui qui parle moins que personne. Mais, sans mettre sur le compte du grand artiste l'excès ou la faiblesse de ses imitateurs, ne s'aperçoit-on pas de ce que cette doctrine de la pure imitation a déjà amené de décadence? Combien de jeunes talents, qui se seraient élevés peut-être à des conceptions originales, s'usent à courir les costumes dans les quatre parties du monde! Eh! laissez là les brahmes et les sauvages de l'Amérique. N'aspirez plus à ce que personne n'a fait; cherchez encore ce que tous les maîtres ont cherché : la religion, la beauté, les passions, l'amour! — sans doute, vous appartenez à ce siècle, vous suivez ses penchants,

vous les flattez même ; mais oubliez un instant que ce siècle est antiquaire — au bal masqué surtout : revenez à la source éternelle de toute inspiration, et vous éprouverez si les vieilleries ne reprendront pas tout le charme des plus ravissantes nouveautés ! N'oubliez pas que ce pauvre Robert, dont l'exemple vous trompe, a expié tout le trouble qu'il a pu causer, le jour où celui qui avait payé les *Pêcheurs*, a choisi pour pendant à ce tableau... quoi ? le *Décameron* de M. Winter-Halter !

Et après cela, quand vous aurez entendu raison, quand j'aurai vu renaître, sous le pinceau d'Ingres, de Flandrin ou de tout autre de ces fidèles, la sève qu'on croirait éteinte de la peinture créatrice, oh ! alors, je reviendrai à vous tout entier, Robert, mon vieil et malheureux ami ! je me rappellerai, le cœur moins serré peut-être, les longues heures que, il y a quatorze ans, nous avons passées ensemble, moi, cherchant la pensée de l'antiquité dans les débris, vous, bien mieux, la restituant elle-même dans vos œuvres ; je me souviendrai avec délices de ces émotions ardentes, de ces battements de cœur qu'après le retour dans la patrie, produisait sur moi l'apparition de chacun de vos ouvrages, comme si j'avais revu à la fois toute cette nature qui continuait de vous inspirer, et Caprée ruisselante de lumière, et le soleil s'enfonçant derrière la basilique de Michel-Ange, et la vapeur du soir, montant dans les grandes lignes des aqueducs, et le Soracte dessinant son profil neigeux derrière la verdure noire des villas !

ORSEL ET OVERBECK

1851

Un grand artiste, un homme d'une haute vertu et d'un talent admirable, un type accompli du peintre chrétien, nous a été enlevé. Tous ceux qui savaient ce que valait Victor Orsel l'ont pleuré; mais au moment où nous faisons entendre nos regrets, nous étions, pour ainsi dire, les seuls garants de la perte que la France venait de faire. Peu après, les soins pieux de l'amitié associèrent au sentiment de cette perte tous ceux qui, parmi nous, conservent le culte du beau : on vint en foule admirer la chapelle inachevée de Notre-Dame-de-Lorette; on se rendit à l'atelier du mort devant le vœu de la ville de Lyon, destiné à l'église de Notre-Dame-de-Fourvières. Une suite d'études, qui rappellent d'une manière frappante les travaux préparatoires de Lesueur pour sa vie de saint Bruno, faisait comprendre pour la première fois

la route pénible, mais nécessaire, qu'Orsel avait parcourue pour asservir la peinture à la direction de sa pensée. L'émotion fut générale, le sentiment de tous ceux dont l'opinion compte pour quelque chose confirma, que dis-je, dépassa le jugement que nous avions exprimé ; en même temps un vœu sortit de toutes les bouches, celui de voir confier l'achèvement des peintures de Notre-Dame-de-Lorette aux artistes qui avaient eu le secret de ce génie ignoré, et dont le culte pour sa mémoire garantissait d'avance le scrupuleux asservissement aux indications qu'il a laissées.

Orsel avait consacré de longues années à la préparation de ses travaux ; ce n'est pas qu'il pensât à se distraire par d'autres occupations : jamais homme n'a été plus religieusement concentré dans l'accomplissement de sa tâche ; mais il avait un immense problème à résoudre, la restauration sérieuse et profonde de la peinture religieuse, et c'était seulement par une gymnastique persévérante qu'il pouvait se rompre à ce renouvellement de ses facultés. Tant qu'il restait enfermé dans sa chapelle, jaloux de ne rendre personne témoin de sa lutte intérieure, il était permis de s'étonner de ces longs retards : le service de la paroisse en souffrait ; on s'irritait de voir, depuis si longtemps, à droite et à gauche du chœur, ces tambours de toile bleue dont on ne pouvait pénétrer le mystère ; on ne laissait pas d'ailleurs de répandre à cet égard les bruits les plus singuliers : à en croire ces gens qui savent tout sans jamais avoir rien vu, Orsel aurait recommencé cinq ou six fois sa chapelle, pour le seul

plaisir de faire attendre les fabriciens de Notre-Dame-de-Lorette. Mais enfin, le secret de cette longue attente était révélé, et l'on en voyait les fruits ; je ne connais pas un homme de sens et de goût qui n'ait compris alors, non-seulement qu'Orsel eût consacré tant d'années à ce travail sans pouvoir l'achever, mais encore qu'il y ait épuisé ses forces et consumé son existence.

D'ailleurs, il ne travaillait pas pour lui seul : doué plus que personne des facultés du professorat, il avait formé des hommes capables de suivre après lui le sillon qu'il venait de tracer. Ses leçons avaient été si fructueuses et le dévouement de ses élèves si complet, qu'il semblait qu'il leur eût transmis une partie de sa propre substance. Les deux plus avancés de ses disciples, MM. Faivre et Tyr, sont aujourd'hui des artistes complets, dont on peut apprécier le mérite au Salon de cette année ; ils s'offraient, de concert avec M. Périn, dont la vie et les travaux sont restés associés à la vie et aux travaux d'Orsel pendant trente ans, d'achever la chapelle de Notre-Dame-de-Lorette. Orsel a laissé des préparations pour tout ce qui reste à faire ; ses derniers efforts ont été consacrés à fixer au moins les types et l'intention des figures qu'il n'avait pas encore dessinées.

Nous ne craignons pas de le dire, c'était un devoir d'accepter ces offres pour tous ceux qui, à un degré quelconque, avaient un parti à prendre dans la question. Qu'est-il arrivé pourtant ? On n'a qu'à se rendre aujourd'hui à Notre-Dame-de-Lorette ; on y trouvera les échafaudages enlevés, la chapelle ouverte, et presque tout le

bas de la décoration, dont l'achèvement était si nécessaire à l'intelligence de la composition et à l'harmonie de l'ensemble, livré aux regards de la foule, sans que les murs soient seulement couverts. Outre le désavantage inhérent aux dispositions de l'architecte, il semble qu'on se soit fait un malin plaisir de combiner les jours les plus faux pour détruire l'effet des peintures, déjà compromis par le défaut d'achèvement pour tous ceux qui n'ont pas l'habitude des arts. J'ignore sur qui porte la sévérité du sentiment que j'exprime; comme mes paroles peuvent atteindre des personnes qui occupent un rang élevé et respectable, je prends mes précautions pour ne pas manquer aux égards que certaines positions et certains caractères réclament; mais quels que soient ceux qui ont mis la main dans cette indigne profanation, je leur dis librement et hautement : Vous avez oublié qu'il y a deux choses devant lesquelles les hommes d'intelligence et de cœur doivent toujours s'incliner, la mort et le génie. Aussi vrai que Dieu ne laissera pas la France tomber au rang des nations barbares, le nom d'Orsel vivra et grandira parmi nous : on ira à la chapelle de Notre-Dame-de-Lorette, comme, après que fut tombée la poussière des peintres à grandes machines du règne de Louis XIV, on allait s'inspirer du génie de Lesueur sous le cloître des Chartreux : et chaque fois qu'un nouvel admirateur rendra hommage à ce martyr de l'art, il apprendra que, même après sa mort, Orsel n'avait rencontré autour de ces voûtes, qu'il devait rendre immortelles, que des aveugles et des ingrats.

L'église Notre-Dame-de-Lorette est, de toutes celles de Paris, la plus surchargée de peintures : il y en a dans le chœur, dans la nef et dans toutes les chapelles des bas côtés. Quoique le défaut d'intelligence et le laisser aller dans la distribution des travaux, endémiques en France et arrivés à leur paroxysme dans le XIX^e siècle, se laissent voir là comme partout ailleurs, il s'en faut que la décoration de cette église ait été confiée à des mains méprisables. On y voit des ouvrages distingués, tels, par exemple, que la *Présentation au Temple*, de M. Drolling, grande page peinte à la cire sur le mur à droite en entrant dans le chœur, remarquable par la belle distribution des groupes et la grâce sévère de la composition ; production mieux appropriée à sa destination qu'on ne pouvait l'attendre d'un artiste qui, avant de mourir, le cerveau barbouillé d'hallucinations socialistes, a eu le malheur de représenter *Saint Paul prêchant devant l'Aréopage* sous des traits dont la vulgarité serait presque une injure à Pierre Leroux ou à Proudhon¹.

Le public apprécie et admire depuis longtemps la chapelle des fonts baptismaux, peinte par M. Adolphe Roger. C'est de cet ouvrage que date en France la restauration de l'art religieux. Un talent d'une suavité, d'une élégance et d'un sentiment précieux a servi à rendre des idées empruntées à la plus pure et à la plus haute doctrine. Les artistes sont satisfaits et les ignorants sont touchés : quand le peintre a atteint ce double but, il

1. Nous parlons ici de la chapelle de Saint-Paul dans l'église Saint-Sulpice.

mérite une couronne; mais M. Roger, que nous estimons et que nous aimons depuis longues années, ne nous permettrait pas de lui décerner le prix, si l'on oubliait le maître qui sut diriger ses inspirations et tempérer ses idées. Par une anticipation qui fait honneur à son intelligence et à sa gratitude, M. Roger a placé dans sa chapelle le portrait d'Orsel, avec le front ceint de laurier : il nous permettra donc une comparaison qui les met tous deux, son guide et lui, à leur véritable place, sans que l'homme qui a subi l'impression puisse avoir à se plaindre du rang assigné à celui qui l'a donnée. Il y avait dans les jeux de la Grèce plusieurs sortes de combats, suivant les forces et les âges. Pindare montait sa lyre pour les vainqueurs dans la course des jeunes gens comme pour les rois qui avaient envoyé des quadriges; et la gloire était égale, parce qu'elle était proportionnée aux efforts, aux sacrifices et aux résultats.

Voici donc l'impression qu'on éprouve en entrant dans Notre-Dame-de-Lorette : à part le demi-jour céleste qui enveloppe la chapelle de M. Adolphe Roger, tout respire l'incohérence et la confusion : ce ne sont pas des artistes qui sont venus, dans un sentiment commun, concourir à une œuvre chrétienne; on penserait plutôt à une salle de vente où l'on accroche indifféremment toutes les toiles à la muraille. Ils n'instruisent pas, ils ne touchent pas; on voudrait, au contraire, leur imposer silence comme à des importuns qui troublent le recueillement de la maison de Dieu. Après tout ce tumulte de couleurs, on arrive dans cette chapelle désolée, du faite de laquelle il semble

qu'Orsel vienne de tomber le pinceau à la main. Quand le regard s'est habitué à cette nudité d'une œuvre inachevée, le frisson, je l'éprouvais hier, commence à courir dans les veines : *Deus, ecce Deus* ; tout le reste disparaît, comme les figures changeantes qui se forment dans les nuages s'effacent devant la réalité des corps. On ne se rend pas encore compte de l'intention qui a lié toutes ces figures ; il y manque même les premiers anneaux de la chaîne qui, dans la pensée du maître, devaient s'emparer du spectateur au bas de la composition, et l'élever graduellement jusqu'aux grands sujets de la coupole. Comme l'effet est grave et tranquille, et que rien n'était plus éloigné de la pensée d'Orsel que l'ambition du relief, rien ne ressemble aussi dans ce qu'on éprouve à la séduction qu'exercent les coloristes ou à l'étonnement qui subjugué devant les œuvres des dessinateurs pour lesquels la religion n'a été qu'une occasion de bien faire : on n'est ni devant *la Résurrection des morts*, du Tintoret, ni devant *le Jugement dernier*, de Michel-Ange ; on commence la lecture du prologue d'Esther. Ce qu'on éprouve ressemble à l'émotion qui nous saisit lorsque, entrant dans la chapelle d'une communauté, nous entendons la voix douce et chaste des religieuses derrière la grille du chœur.

Le culte de la sainte Vierge a créé dans les hommes des idées et des images dont les chefs-d'œuvre de l'art antique n'offrent pas la moindre trace. Quand nous aurions tous les tableaux d'Apelles et de Protogène, nous sommes sûrs que rien n'y ressemblerait et n'y atteindrait à la madone de saint Sixte. Sous quelque forme que ce

culte se présente, qu'il s'exprime par l'*Inviolata*, le *Regina cæli*, l'*Ave maris stella* ou le *Stabat*, on se sent, avec la reine des anges, élevé au-dessus des anges, et les *litanies* offrent, sous une forme inaccessible à l'analyse de l'art, la réunion de toutes ces beautés. On ne sait pas encore qu'Orsel a voulu rendre aux yeux le sens et la saveur des litanies de la sainte Vierge, et déjà l'on est pénétré d'un sentiment comme l'inspirerait le *Cantique des cantiques*, s'il avait été écrit sous la Nouvelle Loi. C'est de la peinture vierge, tandis que sur tout le reste on n'aperçoit que le fard des courtisanes.

Cet effet éminemment catholique n'est acheté au prix d'aucune imitation, j'allais dire d'aucune singerie. Le peintre ne cache pas qu'il a eu des modèles, et qui pourrait se soustraire de nos jours au fardeau de tant d'exemples illustres? Mais tout en continuant une trace glorieuse, il marche dans sa liberté, il est lui-même, et le cachet qu'il imprime à ses ouvrages, pour être calme et réservé, n'en est pas moins parfaitement original. On sentira encore mieux ce mérite, je ne crains pas de le dire d'avance, quand la chapelle sœur sera aussi découverte. On sait que la décoration de cette chapelle, qui fait pendant à celle de M. Orsel, dans le plan de l'église, a été confiée au pinceau de M. Périn, l'ami dévoué de l'artiste que nous pleurons. Sans prévenir le jugement du public, je puis affirmer qu'on sera frappé à quel point chacun des deux peintres, en dépit d'une telle communauté de travaux et de pensées, a su conserver son caractère individuel; et ce sera là, ce me semble, un grand

argument en faveur de la méthode qu'ils ont choisie.

L'un et l'autre, c'est le premier trait qui les rapproche, se sont complètement affranchis du gothique. J'insiste sur ce mérite que des critiques, d'ailleurs très-favorables à Orsel, n'ont pas fait assez valoir. Quant à moi, je n'ai pas de motif pour ménager à cet égard l'expression de ma pensée ; car, dans l'entraînement du retour de l'esprit catholique vers les splendeurs du moyen âge, je n'ai pas à me reprocher une seule parole qui ait autorisé les expédients par lesquels, après s'être fait illusion à soi-même, on abuse les imaginations tendres et pieuses. Qu'on me permette donc d'associer ma cause de critique à celle que les deux amis rendront victorieuse par leurs ouvrages : j'en ai peut-être le droit. Il y a des gens, je le sais, qui ont découvert le moyen âge ; mais c'est plus de vingt ans après qu'Orsel, avec son compagnon, méditait les monuments de la peinture chrétienne, tandis que je puisais avec avidité, pour mes propres études, à cette source précieuse. Nous avons des peintres qui, après avoir feuilleté quelques manuscrits ou copié quelques vitraux, tracent de face des figures plates avec des yeux relevés comme ceux des Chinois, y ajustent une draperie anguleuse qu'ils terminent par deux pieds en pincette, et s'intitulent par excellence les rénovateurs de l'art chrétien. Orsel aurait pu, comme tant d'autres, suivre ce chemin de traverse ; il ne l'a pas voulu. Aujourd'hui, on devient peintre en six mois, peintre chrétien comme peintre socialiste ; Orsel a consacré neuf ans en Italie à la méditation des modèles ; une telle persévérance, suivie de résul-

tats aussi beaux, mérite bien qu'on en tienne compte.

Orsel avait inscrit dans sa profession de foi trois articles dont il n'aurait jamais consenti à sacrifier le faisceau : je veux dire la nature, l'antique et le sens chrétien. Nos lecteurs, à qui l'on sert ordinairement d'autres idées, vont peut-être se récrier; par la nature, ils entendront la trogne avinée des bedeaux de M. Courbet; par l'antique, ils comprendront la pornographie de M. Gérôme, et ils se demanderont ce que le peintre de la sainte Vierge pouvait avoir de commun avec ces tendances grossières et impures. Tâchons de répondre, au nom d'Orsel, à ces dangereuses préventions : il le faisait très-bien lui-même, indépendamment de la lumière que ses ouvrages devaient jeter sur la question, et nous voudrions avoir ses propres expressions pour rendre sa pensée. J'ai sous les yeux quelques notes recueillies dans ses papiers. Ces fragments suffiront peut-être pour donner la clarté et l'autorité nécessaire à mes paroles; je commence par l'antique qui est ce que l'on comprend le moins aujourd'hui, soit qu'on le calque, soit qu'on le proscrive. « N'oubliez pas, écrit-il à un de ses élèves engagé dans les ordres sacrés, « n'oubliez pas d'étudier souvent l'antique, non comme « esprit religieux, mais comme science de la forme et « grand goût dans les ajustements. Les écrivains chrétiens « étudiaient beaucoup les auteurs païens de la Grèce et « de Rome; les artistes doivent agir comme eux, non pour « faire des ouvrages semblables aux temples, aux statues « ou aux peintures païennes, mais pour traiter d'une manière plus vraie et plus savante les sujets cherchés dans

« l'esprit religieux. » Il disait encore au même ecclésiastique : « Heureux les artistes qui, comme les grands écrivains chrétiens, les Pères de l'Église, ont su employer des armes païennes pour servir le christianisme, et qui en étudiant le beau chez les anciens s'en sont servis pour donner une belle forme aux sublimes pensées chrétiennes ; lorsqu'elles passent par une bouche d'or, n'arrivent-elles pas plus sûrement à l'âme de ceux qui les écoutent ? »

Un de ses amis qui voulait lui consacrer une notice biographique, lui avait demandé quelques indications sur sa vie, ses travaux et ses ouvrages ; il dicta à ce sujet quelques notes qu'il n'eut pas le courage d'achever, tant il lui coûtait de parler de lui-même. Je trouve dans ce brouillon les phrases suivantes qui montrent bien la grande part qu'il voulait qu'on donnât à l'étude de la nature : « Au milieu de ces recherches, dit-il (il veut parler de l'histoire et de la méditation des anciens maîtres), les ouvrages de Raphaël, du Poussin, de Le Sueur me montraient que dans un tableau, la vérité des gestes, l'expression des têtes, l'impression morale de la scène devaient l'emporter sur toutes les autres qualités, cette condition étant plus nécessaire encore aux sujets religieux qu'à tous les autres. Pour arriver à posséder ces qualités, je compris qu'il fallait observer constamment la nature dans toutes les circonstances de la vie et s'habituer à la surprendre sur le fait, outre l'étude sérieuse de chaque partie d'un tableau. Plus on sera naturel, plus on deviendra fort et persuasif ; et je tournai mes idées de ce côté. »

Maintenant, veut-on voir comment Orsel envisageait la tâche du peintre chrétien ? Un autre de ses amis, qui écrivait au moment de sa mort pour exprimer la douleur qu'il en ressentait, racontait dans sa lettre l'anecdote suivante : « Comme j'étais dans l'atelier d'Orsel, j'aperçus une étude qu'il avait faite pour sa Vierge de Fourvières, et qui me semblait fort belle : je lui témoignai mon étonnement du peu de cas qu'il paraissait en faire. Sa figure s'anima d'une expression surnaturelle que je ne lui avais jamais vue. « Cette étude, me disait-il, n'a pas assez d'élévation dans le caractère de la tête ; c'est pour cela que je l'ai abandonnée. » Puis il reprit : « Quand je me figure toute cette foule venant s'agenouiller devant ce tableau pour prier la sainte Vierge, je me sens électrisé : je redouble d'efforts pour que mon talent arrive à la hauteur du sujet. » En prononçant ces dernières paroles, sa figure prit une expression sublime de foi. »

Tels furent les principes arrêtés par Orsel, lorsque, vers l'âge de trente ans (cette époque de la vie où l'homme porte en lui tout ce qu'il sera jamais aux yeux des autres), après plusieurs succès qui lui assuraient une carrière douce et flatteuse pour son amour-propre, il résolut de se réformer lui-même afin d'arriver à la réforme de la peinture religieuse. Il nous apprend, dans les notes que j'ai citées plus haut, que dès 1815, lors du premier voyage qu'il fit à Paris à l'âge de vingt ans, la vue des chefs-d'œuvre de l'école italienne, que la France possédait encore, lui inspira la résolution de se faire peintre chrétien. Je n'ai pas besoin d'ajouter qu'il s'était préparé à

cette espèce d'apostolat par une foi vive et par des mœurs irréprochables.

On dira peut-être : Bien d'autres ont fait de tels projets, conçu des pensées de ce genre. Concilier la nature, l'antique et le christianisme, c'est très-bien ; mais de l'idée à l'exécution, il existe un abîme, et qui a su le franchir? — Avant de juger si Orsel avait atteint le but, il est bon d'examiner les moyens qu'il y jugeait nécessaires.

Et d'abord, il était convaincu que l'objet de la peinture est d'enseigner. A cet égard, ses idées étaient absolues, et chacun s'en apercevra à la seule vue de ses ouvrages. Ce n'est pas que je consente à le suivre tout à fait sur ce terrain. Je suis de ceux qui croient que l'art est quelque chose par soi-même, que sans application déterminée, sans but moral ou religieux, il est destiné à produire des jouissances permises, et que Dieu qui en a déposé le sentiment, souvent même le besoin, dans l'organisation humaine, n'en a pas interdit l'usage à ceux qui l'emploieraient autrement que dans un but sacré. Je crois qu'à son insu Orsel portait dans ses résolutions, à cet égard, quelque chose de cette logique française qui a produit les erreurs du jansénisme, de même que les aberrations socialistes, qui ne sont que le raisonnement philosophique poussé jusqu'à l'absurde.

Nous n'avons eu, que je sache, qu'une querelle dans notre vie. Dans une revue du Salon, j'avais poussé jusqu'à une hyberbole quelque peu ironique l'éloge de *l'Hôpital des Chiens*, de M. Decamps. Orsel trouvait dangereux ce consentement donné à la fantaisie de l'artiste : je

ne pouvais parvenir à lui faire accepter mon péché comme véniel ; il était tout à fait fâché contre moi. Cette exagération, que je me sens porté à relever en lui, n'en rend que plus frappante l'opinion si ferme qu'il avait de la nécessité de chercher dans l'étude de l'antique un des points d'appui essentiels pour arriver à la perfection de la peinture chrétienne. Un homme aussi déterminé à introduire dans l'art le principe exclusif : *Scribitur non ad narrandum, sed ad probandum*, ne saurait être suspect aux yeux des enthousiastes, jeunes ou grisonnants, qui fuient l'antique comme une Capoue corruptrice, ou qui s'obstinent à leurs fonds d'or sans s'apercevoir que le zèle de la maison de Dieu ne leur a pas laissé le loisir d'apprendre l'orthographe de leur art.

Orsel avait encore une conviction exclusive : il ressentait la plus simple aversion pour les galeries et les tableaux de chevalet. Dans les précieuses notes, dont je suis autorisé à faire usage, je lis ce qui suit à la date de 1822 : « Études de Périn dans le midi de la France ; paysages et « monuments romains ; influence subséquente de cette « étude sur la carrière des deux artistes ; » et plus loin : « Les études d'architecture de Périn avaient pris une « grande place dans leurs conversations, et avaient ap- « pelé leur attention sur les beaux monuments dont un « grand nombre sont couverts de peintures. Par les Cham- « bres et la Loge de Raphaël, par un grand nombre de « palais, ils virent que le plus *bel emploi de la peinture* « était *d'orner l'architecture*. »

N'y a-t-il pas encore dans cette formule un certain

degré d'exagération? Quand la peinture entre dans les monuments, elle ne se dépouille pas de tout sentiment d'indépendance, témoin les Chambres mêmes de Raphaël qui font oublier parfaitement l'architecture des salles où elles sont placées. Avec cet autre jansénisme, on arrive à se reprocher comme un péché un fond de paysage, à supprimer les ressources du clair-obscur, et à mutiler volontairement l'art qu'on professe. La *Vision d'Ézéchiel* est-elle moins sublime, pour être placée dans un cadre, et suspendue à une paroi du palais Pitti? Raphaël faisait marcher concurremment les tableaux de chevalet et la décoration des monuments, et il avait parfaitement raison.

Pour un homme dont les idées étaient aussi arrêtées sur les deux points que je viens de toucher, il va sans dire que le premier besoin était de fixer le sens et le but de la composition. L'idée en était pour lui nécessairement multiple; il l'avait réalisée pour la première fois, à peu près à sa complète satisfaction, dans son tableau *du Bien et du Mal*. Le *Vœu de Notre-Dame de Fourvières* ne rentrait pas dans cet ordre de conceptions; mais c'était un tableau commandé, et bien qu'à mon sens, il ait poussé plus loin dans cet ouvrage que dans sa chapelle même la réalisation de ce qu'il demandait à l'art, je me sens disposé à mettre au nombre des tourments que lui a causés l'exécution de cet ouvrage, la pensée du défaut de rapport avec ce qui doit l'entourer dans le lieu de sa destination définitive. Il avait fini, en suivant la pente de son génie, à ne plus concevoir qu'une série de tableaux. J'en

trouve la preuve dans la composition la plus avancée qu'il ait faite en dehors de la chapelle et du tableau de Fourvières, et qu'il offrit à mademoiselle Louise Bertin.

C'est un dessin lavé au bistre, composé sur des vers de la personne à laquelle il est dédié, vers d'un sentiment vrai et d'une tournure heureuse :

..... Riches de la terre,
Que votre gerbe se desserre
Qu'ici-bas elle soit légère :
Au ciel vous irez la finir.
L'épi que le pauvre ramasse,
L'ange le reçoit et l'entasse ;
Dans les cieux, où Dieu les amasse,
Vous retrouverez vos moissons.
Car, là-haut, aidé par les anges,
Seigneur, dans les célestes granges,
Le soir, tu comptes et tu ranges,
Pour nous les rendre, tous tes dons.

La composition est divisée en deux registres; en bas, sur la terre, on voit le riche, une figure semblable à celle de Booz, qui laisse tomber les épis de sa gerbe, tandis que dans le fond à droite, les moissonneurs sont courbés sur le sillon : à gauche des malheureux différents d'âge et de sexe, expriment leur reconnaissance pour la commisération dont ils sont l'objet; dans le plan supérieur, le Seigneur porté sur les nuages fait noter à mesure qu'elles se forment les gerbes de la charité : un ange en inscrit naïvement le compte sur le livre de vie. Certes Orsel n'aurait pu aborder les difficultés de cette quadruple action, et les résoudre comme il l'a fait, sans l'habitude qu'il avait prise d'enchaîner les compositions les unes aux autres ;

seulement il a prouvé que cette succession de pensées ne l'empêchait pas de trouver le lien et l'harmonie de l'ensemble, même quand il lui fallait faire une composition unique de plusieurs conceptions différentes. Dans cette dernière voie, il n'a eu qu'un maître, et j'oserais dire qu'un devancier : c'est le peintre de *la Transfiguration*.

Cette loi de coordination d'un vaste ensemble fut le premier obstacle qui l'arrêta dans la composition de sa chapelle. L'espace en est ingrat au suprême degré. Sous une coupole hémisphérique, éclairée par une lanterne qui m'a toujours semblé disproportionnée, s'ouvrent quatre arcades, dont une seule, celle qui s'élève au-dessus de la porte de la sacristie, a le cintre rempli par une demi-lune propre à recevoir un sujet ; outre cela il ne reste au peintre que les quatre pendentifs et la surface des piedroits divisée par des ressauts peu agréables. L'effort d'Orsel s'est produit en sens inverse de la liberté du champ qui lui était concédé ; il s'est donné, comme on dit, les coudées un peu plus franches dans les espaces plus étendus ; là, au contraire, où la surface lui manquait, et où les autres se seraient contentés de faire courir quelques ornements, il s'étudiait, sans sacrifier l'effet général, à condenser des compositions compliquées. Le mode d'exécution répondait à cette recherche ; contrairement à l'usage de Raphaël qui, malgré le caractère serré de sa composition, faisait enlever au bout du pinceau par ses élèves les arabesques de la Loge, il mettait le même soin et le même temps à préparer ces petits ta-

bleaux, ces grisailles dont les figures sont quelquefois dans la proportion d'un sixième de nature, que les sujets de la coupole ou des pendentifs.

Au bas du premier pilier à gauche en entrant dans la chapelle, on peut remarquer une composition qui sert, non pas à rendre, mais à compléter, par une troisième expression, l'idée de la puissance de la sainte Vierge, *Virgo potens*. Dans l'explication qu'Orsel avait rédigée peu de temps avant sa mort, il avait ainsi indiqué la pensée de cette composition : « Le premier signe de la puissante intercession de la Vierge s'est montré aux noces de Cana, lorsqu'elle pria son fils et que l'eau se changea en vin. » Qui se douterait, à la lecture de cette note, qu'Orsel est parti de là pour renouveler la composition entière des *Noces de Cana*, de la manière la plus noble, la plus vraie et la plus ingénieuse ? Quoiqu'il n'ait pas transporté lui-même cette grisaille sur la pierre, il avait tellement rompu à sa manière les plus dévoués de ses élèves, et son étude préparatoire était si avancée, qu'on ferait de cette scène, en la détachant du mur, un délicieux tableau de galerie, à mettre immédiatement au-dessous des divines grisailles de Raphaël dans le musée du Vatican.

On peut donc considérer l'entreprise dans laquelle Orsel a consumé les quinze dernières années de sa vie sans parvenir à en voir le terme, comme une suite de soixante tableaux dont chacun lui a coûté, ou lui aurait coûté, pour arriver à bonne fin, autant de réflexion, de travail et d'inquiétude, que s'il eût mis au salon trois ou

quatre grandes toiles par année, avec cette circonstance aggravante que rien de ce qu'il imaginait ne pouvait exister isolément, et qu'il s'agissait non-seulement de bien faire en soi chaque tableau, mais encore de le fondre dans un vaste ensemble dont rien ne devait déranger l'harmonie continue.

Ici, je pense, on va encore trouver de l'exagération, et quelques personnes seront tentées de plaindre Orsel presque autant que de l'admirer. Mais en parlant de la composition, je n'ai jusqu'ici touché qu'une des parties de la préoccupation de cet artiste. Il ne lui suffisait pas d'améliorer l'idée, si la forme n'y répondait exactement, et c'est ici que s'ouvre, à proprement parler, la rude carrière de la réforme qu'il avait entreprise. Sans orgueil et sans manie, rien ne lui convenait dans les exemples vivants qu'il avait autour de lui. Personne n'a rendu un plus sincère hommage qu'Orsel au talent de M. Ingres ; mais il n'était point *ingriste* et ne voulait point l'être. En cela, il diffère essentiellement d'un homme dont le nom est sur toutes les lèvres, dès qu'il s'agit, dans notre école contemporaine, d'une belle application de la peinture religieuse, le nom de M. Hippolyte Flandrin. Je défie qu'on attache plus de valeur que moi à l'abondante et heureuse nature de ce Luini d'un autre Léonard. Quelle plus précieuse qualité que celle qui permet, sans sortir des données d'une peinture noble, judicieuse et expressive, d'accomplir en peu de temps des entreprises gigantesques ! C'est par ce côté de la production que M. Flandrin participe de la nature de Raphaël, plus que son

maître. Mais, d'un autre côté, il a trouvé un sillon tout tracé, et s'emparant d'une arme fourbie par une autre main, il s'est habitué à en faire le meilleur usage possible, sans se tourmenter pour savoir s'il pouvait en exister une meilleure : satellite brillant, mais enveloppé dans les rayons d'un astre dont l'éclat ne nous empêche pas d'apercevoir les taches.

Je me contente donc d'admirer l'élève, et je vais droit au maître : je ne lui demande pas ce qu'il a fait pour la peinture, mais pour le but le plus élevé de la peinture ; j'en suis fâché, malgré le *Vœu de Louis XIII*, malgré le *Saint Symphorien*, malgré la *Vierge à l'hostie*, malgré les cartons des vitraux de la chapelle Saint-Ferdinand, le sensualisme ne quitte pas M. Ingres dans la peinture religieuse ; et sans être infidèle à mes anciennes admirations, je dirai franchement que jusqu'ici, à propos de M. Ingres, on a fait plutôt de la polémique que de la critique. Il est temps de dire la vérité, sans perdre le respect pour un talent du premier ordre.

L'école de David était sur son déclin : les gens de goût et de sentiments honnêtes, pour qui la peinture n'est pas une basse entremetteuse, s'effrayaient à bon droit du développement d'une école qui dégrade la nature afin de l'asservir aux passions brutales : un homme s'était conservé en Italie avec toute la fleur de l'idéal, tout en serrant par intervalles l'imitation de plus près que ses condisciples et que son maître lui-même. On avait à réparer envers lui un oubli persévérant, une longue injustice. Quand l'exilé revint, nous le plaçâmes dans un char de

triomphe : et comme les causes qui avaient fait de ce talent une énigme pour ceux qui vont tout droit leur chemin, c'est-à-dire l'incomplet, l'affecté, le bizarre, subsistaient toujours, ce fut une gageure qui nous réussit, de faire accepter en tout et pour tout le génie de M. Ingres. Nous avions bien juré, dans notre ardeur juvénile, de faire applaudir *Hernani* ! à plus forte raison pouvions-nous porter aux nues M. Ingres, qui, sous certains rapports, demeurera à la tête de l'école française.

Toutefois, entre les *Odalisques* et l'*Apothéose d'Homère* il était difficile de placer un peintre catholique. M. Ingres a fait de l'intérieur de la chapelle Sixtine un chef-d'œuvre vraiment religieux ; mais il est plus facile de rendre une chose qui est visiblement sublime que de tirer de son propre fonds les formes de l'idée divine et sainte. Si M. Ingres avait eu l'honneur insigne de faire, d'après nature, le portrait de Notre-Seigneur Jésus-Christ, je ne doute pas qu'il n'eût surpassé Léonard de Vinci dans l'expression de la tête du Sauveur. Si donc il n'a qu'imparfaitement réussi dans la voie religieuse, cette infériorité relative tient à deux causes : d'abord à ce que le style chrétien n'admet pas le caprice, cherché ou involontaire. Je prends pour exemple le ravissant tableau de *Françoise de Rimini*, qui appartient à M. le comte Turpin de Crissé. Quand je vois derrière le groupe des deux amants chaste à force de *vénusté*, la figure grimaçante, antihistorique, inexplicable du mari ; ce Cassandre, ce Pantalon de la comédie vénitienne, tirant à demi sa flamberge, me choque sans doute ; mais je puis en rire, sans

que le charme des deux figures du premier plan soit détruit : on dirait même que le peintre a fait comme ces femmes qui choisissent de préférence pour compagnes de pauvres personnes bien laides, afin de relever leur beauté. Mais pour l'image religieuse devant laquelle je me prosterne, si je suis forcé de sourire de l'un de ses détails, l'idée qu'elle exprime est profanée et le charme détruit.

Ce qui empêche encore que l'esprit chrétien n'adopte pour type les meilleures compositions de M. Ingres, c'est — qu'il a pris les sujets catholiques pour prétexte de la peinture, et non pour but. Une certaine latitude d'invention était permise, quand l'air ambiant était imprégné de christianisme, et que les peintres les plus insoucians restaient dévots à leur insu. Il n'en peut être de même dans une atmosphère saturée d'incrédulité comme la nôtre : il faut franchir, à l'exemple des catéchumènes de la primitive Église, le seuil du temple avec un cœur pénétré et une longue préparation, si l'on veut se rendre digne de célébrer les louanges de Dieu. La religion n'est point à l'épiderme, mais dans le cœur ; une forme telle quelle ne s'habille point en madone, quand on l'a vue livrer sa nudité aux miroirs des harems.

La vérité, la noblesse, la chasteté, telles sont les trois conditions qu'Orsel jugeait nécessaires pour produire la forme appropriée au christianisme. La vérité, dans ce qu'elle a de plus précis et de plus naïf, était le fondement sans lequel il ne se serait pas permis de bâtir ; pour lui, la composition elle-même dépendait de la vérité du geste

et du mouvement, et tant qu'il ne l'avait pas trouvée, il s'abstenait de composer. Du temps de Raphaël, le naturel était encore partout, dans la physionomie, dans les allures, dans les gestes : et de là son venues ces compositions si abondantes qu'il produisait peut-être sans modèles et sans recours direct à la nature. Mais depuis lors, les types se sont à la fois appauvris et maniérés, et la source des compositions spontanées a tari pour les peintres qui redoutent la vulgarité. Deux voies se sont alors ouvertes, celle de Léopold Robert et celle d'Overbeck. Robert, à proprement parler, ne composait pas : unissant la chasteté de l'imagination au sentiment profond de la beauté, il recueillait docilement les données que lui fournissait une nature choisie, et le succès naissait alors de lui-même, comme ces combinaisons de hasard qui se forment dans le marbre ou le bois. C'est, à proprement parler, le plus sérieux des peintres accidentels, comme M. Decamps en est le plus habile.

M. Overbeck, celui des artistes vivants qui portent le plus haut le fardeau le plus difficile, a trouvé l'Allemagne engagée dans la dangereuse carrière de la peinture *à priori* : j'appelle ainsi un système dans lequel on oblige les corps et les mouvements à se prêter bon gré mal gré aux idées de l'artiste. Il ne s'est pas affranchi de ce mouvement national, mais s'il a persisté dans les doctrines de son pays, ses convictions se sont modifiées sur un point autrement capital, et la piété catholique lui a en quelque sorte ouvert les portes du ciel. Il est donc redevenu vrai à force d'idéal, et c'est ainsi que les catholiques de tous

les pays l'ont accepté comme le premier des peintres de notre époque et le plus chrétien. M. Overbeck, encore en possession de toutes ses facultés, jouit de sa gloire. Outre les tableaux qu'il médite sur le sol inspirateur de Rome, il envoie aux graveurs de Düsseldorf des compositions tirées de l'Évangile, où se montre, avec un sentiment de piété irréprochable, une faculté étonnante pour créer de nouveaux types religieux. J'ai sous les yeux cinq livraisons du recueil qui se publie sous la direction du graveur Keller ¹. Elles ont fait à Paris la plus grande sensation, et c'était justice. Nous n'avons rien dans notre école actuelle qui puisse lutter avec ces séduisantes compositions. Je ne parlerai pas de celles qui ont excité le plus d'enthousiasme ; je m'arrête à une *Cène* qui généralement ne plaît pas comme le reste, et pour laquelle le zélé et intelligent éditeur, M. Alcan, était presque disposé à me demander grâce : c'était la planche vers laquelle, dès le premier coup d'œil, je m'étais senti porté de prédilection.

Joannes recumbit in sinu Jesu : la sainte assemblée en est arrivée au moment de l'initiation pleine de trouble par laquelle le Sauveur cherche à consoler ses apôtres et à éclairer leur faiblesse. Les vases de la divine Eucharistie ont été enlevés ; Judas s'est éloigné, en repoussant du pied son siège, qui gît renversé sur le premier plan ; les

1. Darstellungen aus den Evangelien, nach Nierzig Originalzeichnungen von Friedrich Overbeck, 40 planches en 10 livraisons, in-fol. oblong. — Le dépôt central des publications d'Overbeck et des gravures allemandes dites de Düsseldorf est chez Alcan, rue du Vieux-Colombier, n° 20, ancien local des bureaux de *l'Univers* à Paris.

apôtres écoutent avec un mélange de recueillement, d'émotion et de découragement, les paroles que la Passion pourra seule faire germer dans leur âme. Saint Jean s'est couché sur le cœur de Jésus : je ne suis pas bien sûr qu'il comprenne encore ; mais il aime, il croit et il espère. Ainsi, au départ du père de famille, l'enfant s'arrange sur les genoux du voyageur, comme s'il ne devait pas les quitter. La physionomie, de même que le discours de Jésus, sont d'une tendresse qui ne se lasse pas : il frappe encore une fois à la porte de ces cœurs endurcis par l'excès de l'affection avant de l'être par la crainte. Jésus compatit à ces misères ; car il sait que la faiblesse de l'humanité va bientôt faire passer le frisson de l'agonie, même sur son cœur divin. Toutes ces pensées, ces émotions qui se heurtent dans l'âme à la lecture de l'évangile de saint Jean, sont rendues visibles par le génie de l'artiste, avec un mélange de simplicité, de grandeur et d'élégance. Le graveur de cette planche, M. Bartoccini, s'est identifié avec le génie du maître, mieux encore que ses collègues de Düsseldorf ; sa manière un peu dure a presque le sentiment de Marc-Antoine. On dit qu'il a pour lui la préférence d'Overbeck, et je n'en suis pas étonné.

Après s'être incliné devant un tel chef-d'œuvre, on semble avoir mauvaise grâce à limiter les facultés de l'artiste et à tenter de faire voir ce qui manque, non à son génie, mais à sa méthode. Toutefois, la série de Düsseldorf fournirait abondamment à ces remarques critiques. C'est une chose merveilleuse, qu'Overbeck se soit élevé si haut avec un faire de pratique ; mais, on a regret à le

dire, ce grand maître rêve la nature, il ne la cherche pas. Tel mouvement, telle intention qui plaît, qui touche, menacent de disparaître, pour peu qu'on veuille les asservir à la réalité. C'est beaucoup plus qu'il ne faut pour le but de la publication ; c'est trop peu généralement pour la peinture d'histoire, et l'on s'afflige en pensant à ce que deviendraient ces pieuses et charmantes images, si, nouveau Pygmalion, le peintre obtenait qu'un souffle de vie descendit sur elles.

Orsel, éclairé par les sages conseils de Pierre Guérin, vécut neuf ans en Italie entre Robert et Overbeck. Son maître ne devait laisser de lui qu'une trace affaiblie, parce qu'il avait manqué un but à sa peinture. Il était malheureusement d'un temps où le temple était oublié et où le théâtre fascinait les imaginations ; mais, malgré l'erreur de son époque, il pensait noblement, et lui rester fidèle, c'était s'engager pour la vie à maintenir l'art dans son domaine le plus élevé. C'est sous ses yeux qu'Orsel semble avoir conçu la pensée de combiner ensemble le génie de Robert et celui d'Overbeck, la nature et l'idéal : entreprise qui, à d'autres époques, n'aurait été que le bon sens de la peinture, mais qui, sur un sol comme le nôtre, labouré de tant de folies, souillé de tant de profanations, devenait téméraire et presque impossible à accomplir. Orsel n'a pourtant pas reculé, et les études exposées dans son atelier font voir par quelles séries d'épreuves il conduisait son travail avant de lui donner une forme définitive.

La nature ne fournit pas la composition, et sans la

composition il n'y a pas de peinture d'histoire. Il faut d'abord que l'expérience de l'artiste soit assez grande pour produire un jet qui ne refuse pas, plus tard, de se soumettre au contrôle de la nature. Cependant le peintre a franchi ce premier obstacle ; mais la nature qu'il consulte se montre à lui, s'il l'interroge trop brusquement, sous un aspect arrangé qui la transforme et la défigure : tant qu'il ne l'aura pas saisie sur le fait dans la liberté de ses mouvements, il manquera à son œuvre le sel et le parfum les plus nécessaires. La seconde barrière est franchie ; il s'en présente une troisième : trouver un modèle qui se prête au sujet, à l'expression, à la complexion que le maître cherche, et après l'avoir rendu avec la force naïve d'un peintre de portraits, l'élever, l'épurer, le sanctifier... Voilà ce qu'Orsel a voulu et ce qu'il a réalisé ; mais dans quelle mesure, à quel prix ? La faiblesse, la légèreté et le peu de savoir de son siècle ont pesé sur lui : il a accepté les conditions de la lutte, et il est tombé mort sur la palme qu'il saisissait.

J'aurais beaucoup à dire sur le mode d'exécution qu'Orsel avait adopté : Raphaël aurait reculé devant la difficulté du problème. Cet artiste angélique, qu'il faut toujours citer, non-seulement pour la plus haute expression, mais encore pour la raison de l'art, a presque toujours évité de donner à ses figures un fond uniforme, et quand il les a enlevées en vigueur sur un champ clair, il a tenu à ce qu'une certaine variété rompît l'éclat de ce support. Presque toujours, il associe la richesse de l'architecture et du paysage à l'intérêt des figures. Quand, par

exception, comme dans la chapelle Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, il place des personnages sur un fond d'or, c'est alors pour lui de la peinture de décoration qu'il trace ou fait tracer d'une façon légère. Les peintres qui l'avaient précédé n'en faisaient pas davantage, non par calcul, mais par faiblesse dans les moyens d'exécution ; ils sont si grands dans leur simplicité et dans la profondeur de leur sentiment religieux, qu'on oublie, même quand on les admire le plus, qu'on a quelque chose à leur pardonner. Orsel prend la peinture à sa plus haute valeur de relief et de rendu, il aspire au résultat le plus complet, et se prive volontairement de la ressource et du charme que donnent l'imitation de l'atmosphère en plein air ou dans l'intérieur des édifices. Ici je crois apercevoir encore l'influence des idées que je lui reproche d'avoir exagérées, préférant l'enseignement par l'art en quelque sorte à l'art lui-même, et subordonnant la peinture à la décoration des édifices.

Avec une tâche aussi ardue, il serait resté en route, sans des facultés éminentes et sans la fécondation persévérante de ces facultés par le travail. L'exposition de ses études a démontré qu'il n'avait pas de rival dans l'école contemporaine, lorsqu'il s'agissait de modeler en réduisant le jeu des ombres à ce qui est indispensablement nécessaire pour exprimer la forme : la figure d'un martyr à genoux qu'on retrouve dans un des pendentifs de la chapelle, plusieurs têtes d'enfants, le portrait de profil du jeune fils de M. Périn sont des exemples qu'il faut citer à l'appui de ce que j'avance. Fermeté, finesse,

exactitude, élégance, éclat, naïveté, tout se trouve réuni dans ces études qui feraient honneur aux plus grands maîtres de toutes les époques.

L'habitude de l'isolement et de la concentration avait tellement fixé les idées d'Orsel, qu'il aurait été impossible de le faire revenir sur ce qu'elles pouvaient avoir d'excessif; il aurait d'ailleurs répondu avec raison que sa chapelle ne comportait pas un autre genre de peinture; je n'en suis pas moins convaincu qu'eût-il travaillé trente ans de plus, il n'aurait plus peint dans un autre système, et son *Vœu de Notre-Dame de Fourvières* m'en fournit la preuve. Avec un fond de ciel, des nuages, la vue de Lyon en perspective au bas du tableau, il a été comme possédé du souvenir des basiliques de Rome et de leurs imposantes mosaïques. Des personnes, d'ailleurs compétentes, qui n'ont pas subi cette grande impression, et qui font du clair-obscur une des conditions essentielles de la peinture historique, s'étonnent de l'aspect presque diaphane des figures de ce tableau : elles seraient tentées de voir de l'impuissance dans ce qui est l'effet d'une volonté opiniâtrément arrêtée : elles ne réfléchissent pas que si le peintre n'avait pas été à la hauteur de sa tâche, au lieu de têtes d'une expression élevée et parfaitement rendues, au lieu de draperies d'un style et d'un naturel que Fra-Bartolomeo n'eût pas désavoués, elles n'auraient devant les yeux que des images plates et molles découpées sur un fond monotone; mais un peintre qui prend ainsi à rebrousse-poil les habitudes de l'école, ne se fait pas comprendre à première vue.

En prodiguant ces éloges, je ne me dissimule pas une objection : qui veut la forme, veut la beauté ; Orsel demandait que l'enseignement religieux fût donné *par une bouche d'or* ; a-t-il parfaitement rempli cette condition qu'il imposait lui-même ? Ici se trahit, du moins je le pense, une trace de faiblesse. Chaque peintre a, dans l'imagination comme dans la main, un certain type, et celui d'Orsel manque un peu, sinon de noblesse, au moins de charme : c'est un sort commun aux artistes de Lyon où la beauté pourtant n'est pas rare, mais où les habitudes ont toujours manqué d'élégance. Orsel ne redoute pas assez, d'ailleurs, certains aspects repoussants de la nature : je n'aime pas cette veuve dont le visage est couvert de cendres ; c'est trop prendre au pied de la lettre les usages de l'Orient qui ont laissé leur trace dans le langage de l'Écriture. J'aurais, à sa place, évité les squelettes, et surtout ces figures décharnées de la mort qu'il faut laisser aux compositions plus grotesques que terribles de la *Danse Macabre*. Dans ces occasions, Orsel, qui aurait dû être averti par le goût, obéissait encore à son besoin d'enseigner.

Qu'on ne s'étonne pas de la sévérité apparente de quelques-unes de mes paroles ; je ne dissimule pas ma prédilection pour les hommes qui cherchent le but le plus élevé de l'art ; mais l'admiration que leurs ouvrages m'inspirent ne me cause aucune illusion sur ce qui leur manque. Au contraire, rien ne me démontre plus manifestement l'impuissance de l'homme que la vue des chefs-d'œuvre ; il y a deux ans, je revoyais les marbres du Parthénon et

les cartons de Hampton-Court qui, dans deux branches de l'art, sont pour moi le *nec plus ultra* des efforts humains; et j'étais tenté de dire : *ce n'est que cela !* Plus l'artiste a visé haut, et plus l'on sent la disproportion qui existe entre ce qu'il a conçu et ce qu'il a exécuté.

Mais cette défaite de l'homme, si bien marquée par la lutte de Jacob avec l'ange, a quelque chose de plus grand et de plus consolant que toutes les victoires. « Au fond de « l'abîme où nous vivons, dit Platon, nous croyons être à « la véritable surface de notre demeure ; si nous habitions la « mer, nous penserions aussi, en regardant le soleil et les « astres à travers l'épaisseur des eaux, que c'est là le ciel, « jusqu'à ce qu'un autre être, moins pesant et plus fort, « s'élevant jusqu'à notre hauteur, se fût aperçu de ce qu'a « comparativement de plus pur et de plus brillant l'air qui « nous environne. On peut en dire autant de nous-mêmes ; « pour nous l'air est le ciel, et il nous semble que c'est sur « le ciel que les astres poursuivent leurs cours ; qui nous « donnera des ailes pour repousser ces ténèbres, et pour « apercevoir enfin le véritable ciel et la véritable lumière ! » Les grands artistes ont en partie ces ailes, mais ils n'achèvent pas de traverser l'atmosphère, après nous avoir transportés bien au-dessus de ce que nous apercevons, ils retombent à terre, non sans nous avoir fait entrevoir les espaces de l'éternité divine dont nous n'avons ici-bas que l'ombre et l'espérance.

JEAN-BAPTISTE ISABEY

Jean-Baptiste Isabey, célèbre dessinateur et peintre en miniature, naquit à Nancy le 11 avril 1767. Son père, honnête paysan de la Franche-Comté, était venu établir en Lorraine, du vivant du roi Stanislas, une maison de petit commerce, qui lui procura assez d'aisance pour que ses deux fils pussent embrasser une profession libérale. L'aîné, Louis Isabey, fut un musicien distingué. Dès l'âge de quatorze ans, en 1780, il se fit entendre à Paris dans les concerts spirituels ; plus tard, il devint premier violon d'Alexandre, empereur de Russie, et il avait rejoint, en France, son frère, auquel l'unissait une tendre amitié, lorsqu'il mourut subitement (en 1813). Jean-Baptiste, le plus jeune, reçut de deux artistes lorrains, Girardet, peintre d'histoire, et Claudot, peintre de paysage, les premières leçons de son art. Ce dernier maître lui

fournit, à seize ans, l'occasion de déployer son adresse et son intelligence, en le chargeant de le remplacer momentanément dans la direction des travaux de restauration de la salle de spectacle de Nancy. Il avait dix-neuf ans, lorsque son père le dirigea vers Paris sous la protection de la noble famille d'Hinnisdal, qui lui donna, pour commencer, un petit logement dans son hôtel. L'ambition d'Isabey était d'entrer dans l'atelier de David, parvenu dès lors à une grande renommée comme peintre. Mais l'auteur des *Horaces* était en Italie, et, en attendant son retour, le jeune homme suivit l'école du modèle chez Dumont, artiste lorrain comme lui, et premier peintre en miniature de la reine. Pour subvenir à ses besoins, il exécutait des dessus de tabatières et de petits sujets pour des boutons d'habits historiés, qui étaient alors à la mode. Il était déjà parvenu à se faire une clientèle de portraits à bon marché dans la petite bourgeoisie de Paris, lorsque David revint de Rome. Les leçons de ce maître célèbre donnèrent une direction plus sérieuse au perfectionnement de son éducation. Il fallait vivre cependant, et le jeune artiste dissimulait gaïement sa misère, en profitant de toutes les occasions qui se présentaient à lui pour se produire. Des relations d'atelier le firent arriver, par l'antichambre, jusque dans le château royal de Versailles. Sur une recommandation subalterne, il fut admis à peindre, dans un même médaillon, les portraits du duc d'Angoulême et du duc de Berry. La reine Marie-Antoinette vint avec le comte d'Artois, père des jeunes princes, l'encourager dans son travail, et lui fit à son tour une

petite commande. Avec sa bonne humeur et sa gentillesse, l'artiste de vingt ans se trouva lancé dans des divertissements où il donna les premières preuves d'un esprit inventif, accompagné d'un tact délicat. Cependant, le maître se plaignait de ces distractions : mais en apprenant que son élève n'avait fréquenté Versailles que pour y trouver des moyens d'existence, il vint généreusement à son secours. Aussi ne s'étonnera-t-on pas qu'Isabey eût gardé envers David un sentiment de reconnaissance que n'altéra jamais le souvenir de la part sanglante que celui-ci avait prise aux événements de la révolution. Isabey, élevé au bruit des fêtes et dans le culte de la monarchie, ne pouvait voir sans irritation les désordres qui commencèrent en 1789. Cependant, tandis que les protecteurs sur lesquels il avait fondé ses espérances les plus légitimes s'éloignaient ou disparaissaient dans la tempête, il ne s'attachait qu'avec plus d'ardeur à tout ce qui pouvait lui rendre profitable un talent déjà parvenu, vers cette époque, à un remarquable développement. C'est ainsi qu'il improvisa, pour une entreprise de librairie, une partie des portraits des membres de l'assemblée constituante. Le portrait au crayon de David, daté de 1789, un autre de M^{me} de Staël, qui remonte à la même époque, une admirable miniature de la mère de l'artiste, antérieure même à cette date, donnent l'idée d'un homme qui dans les genres qu'il devait cultiver, n'avait plus rien à apprendre. Il hésitait cependant à abandonner la peinture d'histoire; mais un conseil opportun de Mirabeau, dont il eut occasion de faire le

portrait, le décida à restreindre son ambition. « Il vaut mieux, lui dit le grand orateur, avoir la certitude d'être le premier dans un genre, que le doute de n'être que le second dans un autre. » Ajoutons que l'accroissement de ses charges de famille le poussait à cette résolution. Une impression romanesque, et aussi la crainte de tomber dans le désordre, lui firent épouser une belle jeune fille sans fortune, qu'il avait rencontrée dans une promenade publique, conduisant son vieux père aveugle. Au milieu de ces vicissitudes et de ces efforts, il voulait, lorsque vint la terreur, se réfugier en Lorraine; mais, obligé de rester à Paris, faute d'un passe-port qui lui fut refusé, il résolut de faire tête à l'orage; et, tout en allant chercher des modèles jusque chez les plus redoutables personnages de l'époque, il vit passer devant ses yeux ces spectacle sans nom, dont l'impression lui était restée ineffaçable. Pendant la domination des terroristes, il avait pu vivre; après leur chute, il conquit l'aisance et presque la richesse. Sa réputation était dès lors bien établie: il était le peintre en miniature à la mode; en même temps, il cultivait le dessin avec succès. La passion que lui avaient inspirée les belles planches en manière noire de l'école anglaise lui fit entreprendre des compositions à l'estompe qui furent bientôt reproduites par la gravure. Son début dans ce genre avait été *le Départ pour l'armée* et *le Retour*; peu de temps après, en 1797, il exécuta le grand dessin connu sous le nom de *la Barque d'Isabey*, qui obtint au Salon un succès tout à fait populaire. Cette barque glisse sur la rivière d'un parc, à l'ombre des

arbres, pendant la chaleur de l'été : le peintre s'y est représenté lui-même, conduisant, à l'aide des avirons, ses trois enfants groupés avec tendresse autour de leur mère, à l'abri d'une tente rustiquement improvisée. Rien ne manque à cet ouvrage, dont l'original appartient au fils de l'auteur, et que d'ailleurs la gravure a rendu célèbre. La grâce, la simplicité, la pureté du sentiment s'y montrent, jointes à une exécution habile et rigoureusement précise. L'artiste révélait ainsi au public, avec la distinction de son talent, la bonté de son cœur. A cette époque, Gérard, avec lequel il était intimement lié, venait d'achever son *Bélisaire*. Isabey rempli d'admiration pour cet ouvrage, et voulant, par sa propre facilité à battre monnaie dans un genre moins élevé, aider son ami à gravir, au milieu des obstacles de l'époque, le sentier toujours âpre de la peinture d'histoire, lui acheta trois mille francs le chef-d'œuvre qui autrement n'aurait pas quitté l'atelier de son auteur. Peu de jours après, il détermina M. Meyer, envoyé de la république de Hollande, dont il venait de faire le portrait, à reprendre, pour le double du prix, le tableau dont il s'était chargé, et s'en alla tout joyeux porter à son ami le bénéfice qu'il venait de faire sur son marché. C'est pour reconnaître ce service opportun que Gérard fit l'admirable portrait en pied d'Isabey et de sa fille, qu'on admire aujourd'hui dans le musée du Louvre. On peut juger par là que le peintre en miniature était digne des faveurs dont bientôt après la fortune se plut à le combler, surtout à dater de l'époque où il obtint la protection de M^{me} de Beauharnais, devenue depuis peu

à femme du général dont le nom commençait à remplir le monde. M^{me} Campan, ancienne femme de chambre de la reine Marie-Antoinette, venait de fonder à Saint-Germain-en-Laye un pensionnat où fut mise la fille de M^{me} Bonaparte. Isabey, qui dirigeait dans cette maison l'enseignement du dessin, entra ainsi tout naturellement en rapport avec la nouvelle famille du vainqueur de l'Italie; il y était déjà établi sur un pied d'honorable affection, lorsque le général Bonaparte revint à Paris. Isabey le suivit à la Malmaison, et resta spectateur attentif du développement d'influence et de pouvoir qui, par une progression rapide conduisit de cette modeste résidence à la demeure des rois l'homme vers lequel la France avait tourné ses regards. C'est alors qu'Isabey exécuta deux de ses ouvrages les plus intéressants, le *Portrait en pied du général Bonaparte dans les jardins de la Malmaison*, et la *Revue des troupes passée en l'an VIII, par le Premier Consul, sur la place du Carrousel*. Dans ce dernier dessin, Isabey s'était fait aider pour les chevaux par Carle Vernet dont l'esquisse est dans la collection du Louvre. De l'aveu de tous les contemporains, Isabey avait admirablement saisi la physionomie du nouveau maître de la France; il avait pu étudier à loisir la construction de son visage, et le soin qu'il prit de la reproduire, malgré les changements de l'âge et l'épaississement des chairs, dans les portraits dont il fut successivement chargé, l'a laissé sans rival pour l'imitation la plus fidèle d'une tête que les peintres, les sculpteurs et les graveurs de médailles ont idéalisée à l'envi. Plus tard,

lorsque Napoléon franchit le dernier obstacle qui le séparait du trône, Isabey fut appelé à diriger la décoration, l'ordonnance et jusqu'au cérémonial de la solennité dans laquelle le pape Pie VII vint présider au couronnement du nouvel empereur. On n'avait donné à l'artiste que deux jours pour les préparatifs de son programme, et il se plaisait à raconter comment au moyen de petites poupées costumées à la hâte, il avait pu faire sur une table, à Fontainebleau, la répétition des divers incidents de la fête religieuse, sous les yeux attentifs des souverains et de la cour destinés à y prendre part. A l'imitation de l'ancienne monarchie, Napoléon avait décidé qu'un ouvrage exécuté avec luxe conserverait le souvenir de son sacre, Isabey fut mis à la tête de cette entreprise, dont tous les dessins originaux, sauf l'encadrement des figures en pied, sont de sa main ; il y déploya un talent des plus remarquables¹. On admire dans les compositions d'ensemble une heureuse distribution de lumière et une observation exacte des règles de la perspective, jointe à tout l'esprit et à toute la convenance que l'on pouvait attendre d'un observateur aussi sagace de l'extérieur des personnes et des choses. Des portraits bien compris, des ajustements pleins de goût, une exécution franche, fine et harmonieuse, distinguent les figures en pied, où l'on trouve une heureuse gradation, depuis les plus grands acteurs de l'his-

1. Ces dessins sont conservés au Louvre, dans le Musée des Souverains. On a d'Isabey, au Musée de Versailles, deux compositions de la même époque et du même genre, *le Premier Consul visitant une manufacture à Rouen*, et *le Premier Consul détachant sa croix d'honneur pour en décorer M. Oberkampf*, fondateur de la manufacture de Jouy.

toire moderne jusqu'au plus simple spectateur, person-nifié dans le député de canton. Lorsque arriva la catastrophe de 1814, la gravure de l'ouvrage du *Sacre* n'était pas encore achevée ; Isabey, qui en surveillait l'exécution, n'avait cessé de jouir de la faveur particulière du souverain. La répudiation de Joséphine, à laquelle il était resté très-attaché¹, et l'avènement de la nouvelle impératrice, dont il fut nommé maître de dessin, ne changèrent rien à sa position auprès de l'empereur. Il avait le titre de peintre et de dessinateur de son cabinet ; il était aussi décorateur du théâtre de la cour ; pendant quelque temps, il fut chargé des peintures de l'Opéra, où il monta plusieurs ouvrages ; à la manufacture de Sèvres, il présidait à l'atelier des peintres, et il y avait fourni les dessins d'une table de porcelaine où le médaillon de l'empereur, assis sur son trône, était entouré de celui de ses douze maréchaux. Cet important ouvrage a passé en Angleterre. Les revers de 1814 surprirent l'artiste sans diminuer son admiration et sa reconnaissance pour son bienfaiteur ; après la reddition de Paris, il ne craignit pas de se rendre à Fontainebleau pour offrir un dernier hommage au souverain qui descendait du trône. Isabey n'en trouva pas moins dans Louis XVIII un appréciateur bienveillant de sa fidélité à une grande infortune. Ce

1. Isabey, qui, quoi qu'on en ait dit, ne se permit jamais de familiarités avec le général Bonaparte, avait gardé des relations presque intimes avec le prince Eugène, qu'il trouva à Vienne en 1814. La reine Hortense ne lui témoignait pas moins de bienveillance. Le bruit s'étant répandu de la mort subite d'Isabey (que l'on confondait avec son frère), la reine, qui était à Saint-Leu, fit dire immédiatement par son aumônier la messe pour le repos de l'âme de son peintre favori.

prince dédommagea généreusement les artistes employés à l'exécution du *Sacre de Napoléon*, et, ne pouvant publier l'ouvrage, il en fit tirer quelques exemplaires pour les personnes qu'il savait particulièrement attachées à l'empereur. C'est de cette époque que date un remarquable portrait de Louis XVIII qu'Isabey fit graver par Debucourt et qu'il publia lui-même. Cependant les fonctions qui l'attachaient assidûment au château ayant cessé, l'artiste pensa qu'il tirerait un parti avantageux de son talent en se rendant à Vienne, où un congrès européen allait se réunir ; il avait une première fois, en 1811, visité cette capitale sous les auspices de l'impératrice Marie-Louise, qui l'avait chargé de lui rapporter les portraits des princes de sa famille. Ramené par des circonstances bien différentes, il retrouva le même accueil. Le dessin du *Congrès de Vienne*, où l'on voit réunis, à l'issue d'une conférence, tous les personnages qui prirent part à ce grand acte diplomatique, a depuis longtemps passé en Angleterre ; mais l'estampe que Godefroy a exécutée d'après ce dessin doit donner l'idée fidèle d'un ouvrage où le mérite de la difficulté vaincue ne se comprend que lorsqu'on y a comparé d'autres entreprises du même genre. Isabey, qui avait appris à Vienne la nouvelle du débarquement de l'île d'Elbe, revint juste à Paris pour y saluer Napoléon à son arrivée. Ce revirement de fortune, suivi bientôt d'un immense désastre, rangea quelque temps l'artiste parmi les mécontents. Après la rentrée des Bourbons, on saisit chez lui la planche d'un portrait du roi de Rome ; on lui fit même des difficultés passagères

pour l'impression de celle du congrès de Vienne. Un voyage d'Angleterre qu'il accomplit sur ces entrefaites, et où il ne fut pas escorté de son bonheur ordinaire, lui démontra qu'il aurait tort de boudier plus longtemps la Restauration, et il ne lui tint pas rigueur. Vers cette époque (1817), il exposa au Salon la grande miniature de l'*Escalier du Musée*, qui fait aujourd'hui partie des collections du Louvre. Jamais jusque-là la peinture à l'aquarelle sur ivoire n'avait osé entreprendre un sujet aussi vaste où l'opposition des personnages et les effets de la perspective exigent une grande puissance de moyens, et cet effort n'a pas été renouvelé. Un intérêt de plus s'attache à ce bel ouvrage, depuis que l'escalier représenté par Isabey, l'œuvre d'architecture la plus remarquable peut-être qu'eût produite l'association des talents de Fontaine et de Percier sous le règne de Napoléon I^{er}, a disparu dans les nouveaux développements du Louvre. Quand Isabey exécuta cette grande miniature, il avait cinquante ans, et il unissait l'expérience de l'âge mûr à toute la fraîcheur des organes de la jeunesse.

Cependant la société, rétablie en partie sur son ancienne base, offrait à Isabey un théâtre approprié à la nature de son talent. Il étendit alors ses relations dans le monde le plus distingué, et les salons lui offrirent une compensation flatteuse à ce qu'il avait momentanément perdu du côté de la cour. Le procédé tout récemment perfectionné de la lithographie lui offrit un moyen de rajeunir sa popularité, et il sut ainsi conserver longtemps encore les faveurs de la mode. Divers sujets exécutés

pour le premier volume des *Voyages dans l'ancienne France* de MM. Nodier, Taylor et de Cailleux, notamment la planche qui représente l'*Escalier du château d'Harcourt*, montrèrent son crayon sous l'aspect le plus séduisant¹. Après la mort de Louis XVIII, Isabey retrouvait dans Charles X le plus ancien, de ses protecteurs, le prince dont l'élégance et la bonne grâce l'avaient frappé à Nancy, lorsque lui-même il n'avait encore que neuf ans. L'amitié de M. de Jessaint, préfet de la Marne, l'associa aux pompes du sacre de Charles X : il y dirigea tout ce qui tombait à la charge de la ville de Reims et du département; et peu de temps après, Laffitte, dessinateur du cabinet du roi, étant mort, le prince récompensa la coopération d'Isabey aux fêtes de son sacre en lui donnant auprès de lui une position semblable à celle qu'il avait occupée sous Napoléon. Aussi l'artiste ne fut-il pas moins vivement affecté de la révolution de 1830 qu'il ne l'avait été du renversement de l'empire. La monarchie de juillet, qui le fit en 1837 conservateur adjoint des musées royaux, ne pouvait lui offrir un dédommagement complet de ce qu'il perdait à l'exil de Charles X. Isabey s'acheminait vers la vieillesse; de nouveaux talents s'étaient formés dans l'art de la miniature. La pureté du dessin n'était plus appréciée au même degré, et l'école

1. La plus importante des lithographies d'Isabey représente l'*Arrivée de Monseigneur le duc de Bordeaux à Chambord*; c'est une composition purement idéale, faite au moment où s'ouvrit la souscription qui avait pour objet d'offrir au jeune prince l'ancien château de François I^{er}. Nous citerons dans le même genre un beau portrait du duc Mathieu de Montmorency, et un *Voyage d'Italie* en trente planches.

tendait de plus en plus à la couleur. Isabey, cédant aux demandes dont il était accablé, avait fait tant de portraits, surtout parmi les femmes du monde, que sa main semblait s'être lassée, et que le public perdait le goût de ses arrangements ingénieux, mais peut-être trop uniformes. Aussi, à mesure que le silence se faisait autour de lui, se renfermait-il dans le cercle de sa famille, rajeunie par un second mariage, aussi heureux que le premier, et dans quelques relations où de nobles protectrices le dédommageaient, par les attentions les plus délicates, des symptômes de l'indifférence publique. Après la frayeur momentanée que lui causa la révolution de 1848, Isabey, qui sous les atteintes de l'âge venait de renoncer à ses pinceaux¹, trouva pour ses derniers jours un généreux appui dans l'empereur Napoléon III. Une pension de 6,000 francs qu'il en reçut avec la croix de commandeur de la Légion d'honneur, dont il était membre depuis la création de l'ordre, répandit une joie sensible sur sa vieillesse. Mais la mort prématurée de M^{me} la marquise de Talhouet et de M^{me} la marquise d'Osmond, en mettant fin à ses séjours annuels de Saint-Martin d'Ablois et de Pontchartrain, déranger tristement le train accoutumé de son existence et le prépara à quitter ce monde, dont il sortit doucement le 18 avril 1855, après une maladie de quelques jours, au moment où il venait d'accomplir sa quatre-

1. Isabey, devenu vieux, se remit à la peinture à l'huile, qu'il avait abandonnée depuis plus de cinquante ans, et c'est par ce procédé que, dans un voyage qu'il fit à Nancy en 1839, il fit le portrait du général Drouot, son illustre compatriote.

vingt-huitième année. Sa femme, bien plus jeune que lui, ne lui survécut pas longtemps. Son fils aîné, qui avait embrassé la carrière des armes, fut tué dans la campagne de 1814. Son second fils, Eugène, s'est fait une réputation méritée dans la peinture de marine. Il avait marié l'une de ses filles du premier lit à M. Cicéri, célèbre peintre de décorations. Sa fille du second lit, aujourd'hui M^{me} Maxime Wey, conserve religieusement une série des ouvrages de son père, exécutés à toutes les époques de sa carrière. Ses principaux élèves dans l'art de la miniature ont été Jacques et Aubry, auxquels il avait survécu, et M^{lle} Rath, fondatrice du Musée de Genève.

Les ouvrages d'Isabey, à défaut d'un mérite éminent, devraient toujours exciter un vif intérêt à cause des sujets que cet artiste fut appelé à traiter, et des personnages célèbres dont il fit les portraits. Mais, indépendamment de la curiosité historique qui s'y rattache, ils rendent témoignage d'un mérite supérieur. Moins vif et moins spirituel de touche que son devancier Hall, n'ayant peut-être imprimé à aucun de ses portraits le grand caractère qu'on admire dans le *Klébert* de Jean Guérin, inférieur à Saint pour la variété, à M^{me} de Mirbel pour une certaine exactitude énergique, Isabey offre néanmoins, dans ses miniatures et dans ses portraits au crayon noir, à l'estompe et à la sépia, une suite incomparable de modèles bien compris selon leur âge, leur complexion, leurs habitudes et leur histoire, et rendus avec une facilité fondée sur une solide pratique du dessin, qu'il devait à l'enseignement de David. Depuis les effi-

gies énergiquement exprimées de David et d'Hubert Robert, le peintre de ruine (on a du portrait de cet artiste une belle gravure à l'eau-forte par Miger), jusqu'à la tête du roi de Rome enfant, peinte pour une épingle, et qui arrive à la finesse des émaux les plus précieux, on peut dire qu'il a parcouru une gamme très-étendue, dans laquelle on ne rencontre, pour ainsi dire, aucune intonation fausse. Quelque sujet qu'il traitât, ainsi que ses grands dessins le démontrent, il abordait franchement toutes les difficultés de l'art, et content d'un effet simple et modéré, il ne chercha jamais à séduire les demi-connaisseurs par le prestige de la touche et par l'emploi des procédés artificiels. La même solidité fondamentale, sous l'apparence d'une légèreté gracieuse, se retrouve dans le caractère d'Isabey. Une humeur enjouée qui ne le quitta jamais, une facilité à toute épreuve, une disposition infatigable à se prêter à tous les divertissements, reposaient chez lui sur un caractère droit, une discrétion invariable, une amitié constante, une obligeance attentive, une probité irréprochable et des sentiments sincèrement religieux. Il était à la fois recherché des gens frivoles et aimé des hommes sérieux. Appelé par sa vocation à jouir du spectacle extérieur de la vie, bien qu'il n'en saisît guère que la surface, il avait une idée juste des grandes directions de l'art, et, content d'un lot approprié à son caractère, on ne le vit jamais dénigrer ceux de ses contemporains qui s'élevèrent plus haut que lui. Ainsi s'explique et se justifie le rare et constant bonheur qui le prit au début de sa carrière et qui l'accompagna jusqu'au

terme de l'extrême vieillesse ; bonheur auquel il n'a manqué que le titre de membre de l'Institut, qu'il sollicita vainement, et dont tout le monde aujourd'hui conviendra qu'il était digne. Il a laissé en manuscrit un volume de *Souvenirs*, trop imparfait pour qu'on l'imprime isolément, mais dans lequel une plume exercée trouverait le sujet d'une publication intéressante. Ce volume, gracieusement communiqué à l'auteur de cette notice par la famille du peintre, offre la meilleure garantie d'exactitude pour les détails renfermés dans le travail qu'on vient de lire.

LES JOHANNOT

Les Johannot. Sous cette dénomination commune, nous comprenons trois artistes, frères par la naissance, unis par le talent, et qu'il nous semble impossible de séparer dans leur histoire comme dans l'appréciation de leurs ouvrages. Ils étaient fils d'un négociant de Francfort-sur-le-Mein, d'origine française, dont l'aïeul s'était expatrié lors de la révocation de l'édit de Nantes. L'industrie des papiers de luxe que celui-ci exerçait à Annonay, et qu'il avait transportée dans sa nouvelle patrie, lui avait donné une aisance qu'il transmit à sa famille. Son petit-fils, François, le père des Johannot, ne sut pas conserver ces avantages de fortune. Il aimait les arts, il avait le goût du luxe, et les distractions auxquelles il se livrait l'empêchèrent de surveiller assez ses affaires. N'ayant pu garder la position qu'il avait à Francfort, il revint en France en

1806, y apportant le procédé de la lithographie, dont les premiers essais ne réussirent malheureusement pas entre ses mains. La protection du comte Boissy-d'Anglas lui fit obtenir une place d'inspecteur de la librairie, à la résidence de Hambourg, lors de la réunion des Villes Anséatiques au territoire français. Les événements l'ayant ramené une seconde fois en France, le gouvernement de la Restauration l'envoya à Lyon, avec des fonctions du même genre que celles qu'il avait remplies à Hambourg ; mais, en 1817, sa place fut supprimée, et dès lors il retomba à la charge de son fils aîné, qui déjà, à force de travail, s'était fait une position dans les arts. Plus tard, François Johannot se retira à Manheim avec sa fille unique. Il y était encore en 1837, lors de la mort de son fils Alfred, et c'est là qu'il a fini lui-même en 1838. Il avait, comme amateur, cultivé les arts du dessin avec quelque succès, et s'étant remis à l'œuvre vers l'âge de quatre-vingts ans, il peignit encore des fleurs qui furent admirées. De sept enfants qu'il avait eus, cinq seulement, quatre fils et une fille, dépassèrent les premières années de la vie. Charles, l'aîné de ces quatre fils, était âgé de dix-neuf ans lorsque son père s'établit en France pour la première fois. Son éducation avait été brillante ; il avait vu chez ses parents madame de Staël et madame de Krudner ; Goethe l'avait guidé dans ses lectures. A une forte instruction classique il joignait le talent de la musique et celui du dessin. Son père l'associa à ses essais de lithographie ; il resta à Paris pour les continuer, lors du départ de sa famille pour Hambourg. Il n'y eut pas plus de succès que

son père; mais dès lors il se livra à la gravure avec un courage indomptable, et en peu de temps il y devint un artiste distingué. Nous en donnerons pour preuve une édition de l'*Aminta* du Tasse, publiée à Paris en 1813 par Nepveu, et où les vignettes, comme les culs-de-lampe, sont gravés par Charles Johannot, d'après les dessins de Desenne. Cette entreprise était peut-être le début de ces deux artistes, et l'on peut la considérer comme leur chef-d'œuvre. Desenne s'y montre plus délicat, plus soigneux, plus varié que dans les productions qu'il prodigua pendant ses années de vogue, et plusieurs des planches au pointillé, gravées par Charles Johannot, d'après ses dessins, rivalisent avec ce que Barthélemy Royer a fait de mieux sous les yeux de Prud'hon. François Johannot, en revenant de Hambourg, où il avait vu mourir du typhus son second fils, Ferdinand, qui montrait des dispositions pour le dessin des animaux, retrouva Charles marié avec une femme distinguée, mais sans fortune, et qui lui avait apporté plusieurs enfants issus d'une première union. Charles voulait néanmoins garder avec lui son frère Alfred; mais son père n'y consentit pas, et c'est en 1817 seulement que toute la famille se trouva réunie, sans autre soutien que ce frère aîné, dont les charges étaient déjà pénibles. Alfred avait alors dix-neuf ans, Tony quatorze. On s'établit en commun à Saint-Maur-lès-Fossés, près de Paris, à portée d'une fabrique de gravures pour le courant du commerce, fondée par M. Noël. Alfred et Tony, très-rapprochés d'âge, comme on vient de le voir, s'étaient élevés à peu près seuls, tout

en suivant leur père dans ses changements de résidence. Ils joignaient à de rares dispositions pour le dessin le goût passionné de la botanique et de la musique. Déjà, avant le départ pour Hambourg, Alfred fréquentait les galeries du Louvre. Rebuté par les gardiens, à cause de son extrême jeunesse, il s'était fait prêter la carte d'artiste de son frère Charles, et il était un jour occupé à copier un dessin, lorsque l'empereur Napoléon traversa la salle. L'enfant intimidé n'osait lever les yeux ; mais le conquérant s'approcha de lui, et lui mettant la main sur la tête : *Courage*, lui dit-il, *vous ferez votre chemin !* Alfred avait conservé, de cette espèce d'imposition des mains, une impression superstitieuse : pendant plusieurs années, il refusa de laisser couper les cheveux que l'empereur avait touchés. Ces boucles démesurées descendant autour d'un visage irrégulier, mais expressif, donnaient à sa physionomie un caractère singulier. Cependant Charles s'était mis à la tête de la petite colonie ; on s'y permettait à peine les distractions du dimanche : on passait les nuits en travaillant, et les enfants, acharnés à leur ouvrage, trouaient quelquefois la planche qu'ils continuaient de frapper pendant le sommeil qui les avait surpris. A force de persévérance et d'union, l'abondance était entrée dans cette ruche industrielle, lorsque Charles, atteint par une maladie de poitrine, succomba au printemps de 1824. Il laissait, presque terminée, la *Mort du Trompette*, d'après Horace Vernet, la seule planche importante à laquelle il eût mis son nom. Mais les frères qu'il avait formés devaient, en pratiquant ses leçons, assurer à son nom une

renommée durable. Jusque-là tout s'était fait dans cette maison pour ainsi dire au hasard, et toujours sous l'influence pressante du besoin. Lorsque Charles, à ses débuts, se mit au service des marchands de la rue Saint-Jacques, il commença, sans maîtres, par travailler avec des outils d'horloger. La nécessité d'un bénéfice quotidien, jointe à l'isolement de la campagne, empêcha ses frères de se livrer assidûment à l'étude du modèle vivant ; ils improvisaient leurs moyens d'exécution en même temps que leurs ouvrages, et ce défaut du point de départ continua de se faire sentir dans toute leur carrière. — Alfred, né à Offenbach (Hesse-Électorale), le 11 mars 1800, avait donc vingt-quatre ans lorsque la mort de son frère aîné lui laissa la direction de la famille : le jeune artiste ne recula pas devant ces graves obligations. Jusqu'alors, de même que Charles, il n'avait été que graveur, et Tony ne connaissait pas davantage l'indépendance du dessinateur ; dès ce moment, Alfred semble s'être tracé la route difficile qu'il suivit jusqu'à sa mort avec une remarquable constance. Charles l'avait formé graduellement, ainsi que son frère, en s'élevant lui-même à la hauteur des grandes estampes historiques. Alfred se promit de ne pas renoncer à cette sérieuse application de son talent. Cependant la place la plus éminente de dessinateur de vignettes n'avait été jusqu'alors qu'imparfaitement remplie, et le moment arriva où, par la mort de Desenne et par l'inclination exclusive d'Achille Devéria pour la lithographie, personne ne se trouva plus en état de répondre au désir des éditeurs, qui voulaient rivaliser avec les produits anglais,

objets d'une admiration universelle, depuis que la paix avait rétabli des relations faciles entre les deux pays. Alfred ambitionna cette place pour son frère et pour lui, et, dès avant la révolution de 1830, elle ne leur était plus disputée. Moreau le jeune et Desenne n'avaient jamais été que des dessinateurs : les *sépias* faiblement teintées qu'ils livraient au burin n'offraient pas toujours des ressources suffisantes, et le graveur devait ou se maintenir dans une donnée froide et vide, ou chercher au hasard des oppositions et des effets. Prud'hon seul avait su dicter à B. Roger, son meilleur interprète, un emploi judicieux du clair-obscur et une harmonie appropriée aux dimensions les plus réduites. Il régnait d'ailleurs une extrême inégalité dans les productions que les frères Didot avaient demandées aux premiers artistes de l'époque, pour en orner les magnifiques monuments typographiques qui fixèrent l'attention de l'Europe au commencement de ce siècle. Et quant aux meilleures de ces productions, elles n'étaient pas comprises dans le sens de la vignette : c'étaient des estampes comme les autres, seulement un peu moins grandes qu'à l'ordinaire. Les Johannot, qui avaient trop souffert de la médiocrité des modèles confiés à leur burin, voulurent, en s'affranchissant de la tutelle des dessinateurs, faire profiter la vignette de toutes les ressources de la peinture, et c'est alors que, se guidant pour l'effet général sur les meilleurs travaux de l'école anglaise, notamment sur les chefs-d'œuvre de Smirke, ils exécutèrent ces petits tableaux qui, réunis dans un cadre au nombre de vingt-quatre, fixèrent l'attention publique au Salon

de 1832. Smirke avait travaillé sur des modèles étrangers à l'Angleterre : ses meilleures compositions étaient empruntées aux *Mille et une Nuits*, à *Don Quichotte* et à *Gil Blas*; les Johannot s'adressèrent à un écrivain de la Grande-Bretagne. Entraînés par le mouvement de vogue qui, dans les dernières années de la Restauration, avait accueilli chez nous les ouvrages de Walter Scott et opéré une révolution jusque dans la manière d'écrire l'histoire, ils parvinrent à se pénétrer si profondément du génie propre au romancier écossais, qu'on les vit rendre, pour ainsi dire, la figure que chacun, en lisant l'auteur à la mode, s'était d'avance confusément formée dans son esprit. Les rôles étaient alors changés : les Johannot s'étaient mis à peindre pour les graveurs, et lorsqu'ils suivaient sur l'acier leurs propres compositions, ils y portaient l'expérience et la vie propres au créateur de l'œuvre. Dans l'association des deux frères, Alfred, comme peintre, était le maître et le guide : outre l'autorité de l'âge, il avait celle du caractère. Tony était spirituel et léger ; il se livrait à toutes les sensations et à tous les plaisirs : Alfred, atteint déjà dans sa constitution par le mal qui avait emporté son frère aîné, aimait à se replier sur lui-même ; il cherchait avec persévérance et ne se contentait pas facilement. Tony, qui l'aimait avec passion et qui le respectait autant qu'il l'aimait, livrait sa nature abondante à la direction plus philosophique et plus sûre de son frère. Un premier et commun succès avait fait naître en eux l'ambition de prendre rang parmi les peintres : mais Alfred, pour qui la vignette n'était qu'un échelon, devait bientôt s'élever

au-dessus de ses premiers travaux, tandis que Tony, imparfait et inégal dans ses tentatives pour imiter l'élan de son frère, allait trouver dans l'emploi de l'*eau-forte* un admirable moyen de faire connaître toutes les ressources d'invention, de finesse et d'harmonie, qu'il portait en lui-même. Cette différence dans la direction et dans les résultats, qui devait avoir pour effet de classer Alfred Johannot parmi nos peintres les plus spirituels dans le genre anecdotique, et de mettre Tony à la tête des graveurs à l'*eau-forte* de notre siècle, ne fait pas qu'on puisse séparer les deux frères pendant les sept ou huit années où de brillants succès récompensèrent leur étroite association. Depuis 1831, ils exposèrent des tableaux à tous les Salons, ils firent toutes les grandes entreprises de vignettes, ils livrèrent aux graveurs en bois des trésors de composition, ils remplirent des plus belles aquarelles les *albums* des princes et des riches amateurs. La gravure d'histoire, qu'ils n'avaient pas abandonnée, leur fut redevable de deux gracieux pendants, d'après M. Ary Scheffer, les *Orphelins*, par Alfred, et les *Enfants abandonnés*, par Tony. Alfred, qui persista dans ce genre, grava pour Gérard le petit tableau d'*Ourika*, le portrait du général Foy et la grande toile placée aujourd'hui dans le musée de Versailles, où l'on voit Louis XIV présentant le duc d'Anjou à l'ambassadeur d'Espagne. Il avait commencé pour Paul Delaroche la *Mort du président Duranti*, qui fut terminée par M. Pelée. Les plus remarquables tableaux de Tony appartiennent au genre familier. On a principalement distingué un intérieur rustique, où se voit une querelle vio-

lente entre des paysans¹, exposé en 1832 sous le titre de *Scène des guerres de la Vendée*. Dès 1831, Alfred, dans *l'Arrestation de M. de Crespière*, se montre plus solide, plus plein, plus arrêté que son frère. L'année d'après, il expose *Mademoiselle de Montpensier se faisant ouvrir les portes d'Orléans*, ouvrage piquant et spirituel, et *la Duchesse d'Orléans annonçant au peuple la victoire d'Hasttenbeck*, tableau avec des figures de demi-nature, destiné à la galerie du Palais-Royal, et qui a péri dans le sac de ce palais, le 24 février 1848. C'est un malheur pour la mémoire d'Alfred, qui, dans aucun autre ouvrage, n'avait réuni plus de convenance, d'esprit, de correction et de fermeté dans l'exécution. Les tableaux des années suivantes, *François de Guise présentant au roi ses officiers après la bataille de Dreux*, *la Veuve du duc de Guise se jetant, avec ses enfants, aux pieds de Charles IX*, et d'autres encore, confirmèrent la position distinguée qu'Alfred s'était faite parmi les peintres. Il se laissa aller, de même que son frère, à brosser, en toute hâte, de grandes pages pour les galeries de Versailles, et tenta de s'élever jusqu'à la peinture religieuse, en exécutant, pour la décoration de Notre-Dame de Lorette, deux panneaux tirés de la vie de saint Hyacinthe. Les meilleurs tableaux d'Alfred ne peuvent plus exciter la même sensation qu'à l'époque où ils furent exposés pour la première fois : les peintres de genre qui lui ont succédé ont plus de métier que lui, et, malgré sa vigilance sur lui-même et son admirable bon sens,

¹ L'auteur a fait de ce tableau une *eau-forte* admirable.

il n'a pu se soustraire à l'exagération dans les costumes et à l'affectation dans les poses qui signalèrent la période d'engouement pour le moyen âge et la renaissance. Il se soutient toutefois contre le changement du goût, par la justesse des expressions, la vérité des sentiments et l'art de grouper les figures sans contrastes exagérés. L'œuvre commune des deux frères, c'est-à-dire les compositions sur les romans de Walter Scott, auxquelles il faut joindre celles qu'inspirèrent les ouvrages de Fenimore Cooper, a déjà été appréciée dans ce qui précède. Alfred et Tony s'y sont partagé le travail d'une manière conforme à leur aptitude réciproque. Alfred rend mieux ce qui tient de l'histoire ; Tony exprime avec plus de fantaisie ce qui se rapporte au pur roman. Tony, qui, dans cette entreprise collective, s'approchait déjà de son frère, paraît avec tous ses avantages dans les riches séries de gravures en bois, exécutées d'après ses dessins par Porret, artiste qui comprenait parfaitement son modèle. Jamais on n'a mis plus de variété, plus d'esprit, une abondance plus extraordinaire de motifs appropriés au sujet que dans le *Molière* et le *Don Quichotte*. L'unité des personnages est surtout admirablement conservée dans ce dernier ouvrage. On raconte que Tony se faisait lire pour la première fois le roman de Cervantes, et qu'à mesure qu'il avançait ainsi dans la connaissance de son auteur, il inventait les compositions qui devaient accompagner la réimpression du texte. D'un autre côté, les personnes qui ont vécu dans l'intimité des deux frères racontent qu'Alfred, qui suivait avec dévouement les travaux de Tony, l'aida à compléter

son *Molière*, en faisant pour lui toutes les compositions du *Misanthrope*, et en les laissant paraître avec la signature de Tony. Cette association, la plus intime peut-être qu'on ait jamais vue dans les arts, touchante à cause du sentiment qui l'inspirait, féconde dans les résultats au-dessus de toute expression, dura jusqu'à ce que la maladie eût forcé l'aîné des deux frères à abandonner ses travaux. Il était déjà très-mal lorsque des affaires de famille l'appelèrent à Manheim, et il n'en revint que pour mourir, le 7 décembre 1837. — Il emportait avec lui, non toutes les bonnes qualités, non tous les talents, mais les grandes vertus de la famille, la sérénité religieuse, la modération dans la conduite, la résistance courageuse aux entraînements de la passion, l'accomplissement ferme et silencieux du devoir. Tony n'avait pas lui-même de plus solide vertu que son attachement passionné pour son frère. Il lui déferait en tout, il lui obéissait comme à un Mentor, il s'était fait un impérieux besoin de cette tutelle salutaire. Livré désormais à lui-même, et conservant dans le cœur un chagrin qui ne s'est jamais effacé, sans guide et sans boussole, il se mit à vivre, pour ainsi dire, au jour le jour, esclave d'entraînements irréflectis, victime de spéculations malheureuses, et ne sachant rien garder des sommes considérables que versait dans ses mains la concurrence des éditeurs. Lorsque la mort le surprit, le 3 août 1852, quinze ans après la perte de son frère (il était né le 9 novembre 1803, dans la même ville d'Allemagne), il était épuisé de forces, mais, malgré l'irrégularité de son existence, son talent n'avait pas faibli.

Ses défauts s'étaient peut-être exagérés : l'absence fondamentale d'études, dont les deux frères ont souffert également, l'entraînait à des incorrections graves. Il lui fallait, pour réussir, aussi peu de corps à rendre que possible, autant d'esprit que possible à mettre dans les têtes, autant de finesse à déployer dans l'effet. Déjà sa nature propre s'était montrée, avec toute son indépendance, dans la merveilleuse fantaisie de gravures sur bois dont il accompagna l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, caprice de Charles Nodier, qui n'aurait pas été soutenable sans les ressources inépuisables d'un style savant et coloré. Depuis cet élan extraordinaire d'une improvisation aventureuse, Tony ne fit plus rien qui ne se ressentît de cette excursion dans les domaines de l'impossible. Il avait trouvé dans l'emploi de l'*eau-forte* l'instrument le mieux approprié à la nature de son talent. Quand on l'étudie au point de vue du procédé, l'admiration qu'il inspire est aussi inépuisable que la veine de son imagination. L'emploi souvent très-sobre, quelquefois aussi moins réservé, qu'il fait du burin pour soutenir ses planches et leur ôter l'apparence d'égratignure, inséparable des plus belles eaux-fortes, empêche l'œil de se préoccuper des moyens d'exécution, et laisse l'âme tout entière à l'impression que l'artiste a voulu produire. Il est merveilleux dans les scènes historiques : il l'est encore davantage dans les sujets qui se prêtent au vague des formes et à la bizarrerie de l'invention. Dans ce genre, les chefs-d'œuvre de ses dernières années sont les compositions qu'il a faites pour les contes de Charles Nodier, pour les

œuvres de Lamartine, notamment pour *Raphaël et les Confidences*, et surtout pour la traduction de Werther. Ici les souvenirs d'enfance et le mélange du sang des deux nations (la mère des Johannot était Allemande) ont guidé l'artiste dans une voie inconnue. C'est la passion rêveuse de l'Allemagne, ce sont les mœurs et les habitudes de ce pays, rendues avec toute la souplesse de l'esprit français : l'interprète du romancier entre aussi avant que le romancier lui-même dans les sentiments qu'il exprime, et comme lui, plus que lui peut-être, il semble se jouer, avec quelque malice, de ce qu'il peint. Peut-être, tant que le dernier des Johannot a vécu, son insouciance et la négligence qui en était la suite, la prodigalité presque infinie de ses productions, les erreurs qu'il commettait quelquefois, empêchaient-elles le public d'apprécier toujours à sa juste valeur le talent supérieur dont il a donné tant de preuves. Mais depuis que Tony a disparu, l'étonnante infériorité des artistes qui lui ont succédé, et l'absence presque absolue de vignettes où se montre un vrai sentiment de l'art, nous font mieux comprendre la perte difficilement réparable que la France a faite.

Ni Alfred ni Tony n'avaient été mariés, et il ne reste aujourd'hui personne de leur famille. Parmi les élèves qu'ils avaient formés, nous devons citer Alfred Revel, graveur au burin, mort avant Tony, M. Henri Pottin, peintre de genre, et M. Charles Carey, graveur à l'eau-forte d'un grand mérite, qui a réussi dans le paysage, genre que les Johannot n'ont jamais cultivé. Les renseignements que ce dernier artiste a bien voulu recueillir pour nous ont complété et

fixé sur des points essentiels nos propres souvenirs. Nous avons aussi pu étudier l'œuvre des deux frères dans la précieuse collection qu'a formée M. Mahérault, ancien conseiller d'État. Cet amateur distingué, ami dévoué d'Alfred et de Tony, évalua à 4,150 le nombre des pièces exécutées d'après les compositions des deux frères, que renferme son cabinet, et il n'y a pas compris les planches qu'ils ont faites d'après les dessins d'autres artistes. La table suivante, qu'il a bien voulu dresser pour nous, donne, par ordre chronologique, et, autant qu'il a été possible de le faire, avec les noms des éditeurs, la suite des entreprises de librairie auxquelles les Johannot ont contribué par un certain nombre de compositions; un astérisque indique celles auxquelles ont travaillé les deux frères, la lettre B. désigne les gravures sur bois. 1826 : Œuvres de Walter Scott*, Gosselin. 1827 : Œuvres de F. Cooper*, le même. 1829 : Œuvres de Chateaubriand*, Ladvocat; — de lord Byron*, Deland; — de Béranger*, Perrotin. 1830 : *Histoire du roi de Bohême*, B., Delange. Œuvres de Walter Scott*, Furne; — de J.-J. Rousseau*, Aubrée; — de La Fontaine*, Furne. 1832 : Contes de miss Edgeworth*, Mesnier. Œuvres de Chateaubriand*, Furne; — de Lamartine, le même. 1833 : *Révolution française* de Thiers*, Lecomte. Œuvres de C. Delavigne (Alfred), Furne; — de Delille*, le même; — de lord Byron*, le même; — de Millevoye*, le même. 1834 : *Proverbes dramatiques* de Th. Leclercq*, Aimé André. *Histoire de la marine française* d'Eug. Sue, Bonnaire. Œuvres de Lamartine, Furne. Théâtre de Scribe*,

Aimé André. 1835 : *Tom Jones*, Furne. 1836 : Œuvres de Victor Hugo, Renduel. *Les Saints Evangiles*, Curmer. *Imitation de Jésus-Christ*, le même. *Histoire des ducs de Bourgogne*, B. *, Dufey. Œuvres de Lamartine, B. *, Gosselin. *Don Quichotte*, B., Dubochet. 1838. *Le Vicaire de Wakefeld*. *Histoire d'Angleterre*, de Hume, Furne. *Paul et Virginie*, B., Curmer. *Discours sur l'histoire universelle*, le même. 1839 : Œuvres de Boileau, B., Desmalis. 1840 : *Le Diable boiteux*, B., Bourdin. *Voyage sentimental* de Sterne, B., Bourdin. 1842 : *Républiques italiennes* de Sismondi, Furne. Œuvres de Molière, B., Paulin. *Manon Lescaut*, B., Bourdin. *L'Ane mort* de J. Janin, B., Bourdin. *Roland furieux*, B., Mallet. Œuvres de Balzac, B., Furne. *Histoire de Napoléon II*, B. *Le Château de Windsor*, pour l'Angleterre. 1843 : *Voyage où il vous plaira*, B., Hetzel. Silvio Pellico, B., Charpentier. Œuvres de Victor Hugo, B., pour la Belgique. 1844 : *Werther*, Hetzel. *Trésor des Fèves et Fleur des Pois*, par Nodier, Hetzel. *La Nouvelle Héloïse*, B., Barbier. 1845. *Les Jésuites*, Dutertre. *Les Couvents*, Mallet. Un second *Werther*. 1846 : *Le comte de Montecristo*. Œuvres de Béranger, Perrotin. Contes de Nodier, Hetzel. *L'été à Bade*, Furne et Bourdin. 1847 : *Faust*, Dutertre. 1848 : *Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des républiques*, B., Michel Lévy. 1849 : *Paroissien complet*. *Les Confidences* et *Raphaël* de Lamartine. Hetzel. 1850. *Livres de mariage*, Plon. *Prières*, B. 1851 : *Joseph Andrews* de Fielding. Œuvres de George Sand, B., Hetzel. — On trouve dans la collection de l'Artiste plusieurs des

meilleures compositions de Tony. Il a fourni des gravures sur bois, aux *Français peints par eux-mêmes*, publication de Curmer ; au *Magasin pittoresque* et au *Musée des Familles*. Nous citerons encore le frontispice de la *Mode* et celui de l'*Entr'acte*, qui, en belles épreuves sur papier de Chine, sont dignes de ce que l'artiste a fait de mieux. Quant aux dessins jetés çà et là, et dont Tony lui-même n'avait souvent pas conservé le souvenir, il a fallu renoncer à en faire mention.

PAUL DELAROCHE

1856.

La mort de Paul Delaroche a fait une sensation profonde, non-seulement dans le monde des arts, mais dans toute la société française ; cette sensation s'étendra à l'Europe entière. Chez nous Paul Delaroche a toujours été fort discuté ; il avait eu, dès son début, l'avantage de fixer l'attention publique : mais une critique sévère et souvent injuste a empoisonné ses succès les plus populaires. En dehors de la France, il était, avec Horace Vernet, son beau-père, le plus célèbre des artistes français, et assurément l'un des plus respectés. Pour faire mesurer la perte qui vient de frapper notre école, je voudrais caractériser le talent de Paul Delaroche et bien marquer la place réservée désormais à ses ouvrages.

Entreprise pleine de difficultés ! Dans le cours de

l'année qui va bientôt finir la mort a frappé deux de nos plus illustres artistes, David d'Angers et Paul Delaroche. J'aurais voulu payer au premier le tribut de ma vive admiration, mais j'ai été arrêté au moment de prendre la plume, non par les opinions de l'artiste (ses qualités personnelles m'étaient assez connues pour m'éviter tout embarras), mais par le cachet particulier de son talent. Il n'y avait guère de ressemblance entre l'espèce d'âpreté extérieure qu'affectait David d'Angers et la distinction de manières presque aristocratiques qui distinguait Paul Delaroche, et pourtant ils possédaient en commun un indéfinissable mélange de l'ancien et du nouveau.

Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques,

disait André Chénier ; David et Delaroche voulaient aussi appliquer la pure tradition de l'art à ce monde où la forme a perdu son prestige et que gouvernent des idées à peine soupçonnées par les âges antérieurs. L'un puissant, mais inégal ; l'autre plein d'unité et d'harmonie, ils auront lutté tous deux à peu près pendant le même espace de temps contre les difficultés d'une époque confuse, où les sentiments et les goûts se sont éparpillés au delà de tout ce qu'on pourrait dire : tous deux ont dans l'avenir un rang plus assuré que la plupart de ceux auxquels, suivant les coteries, on a tout accordé et tout subordonné.

Moi-même, à l'occasion de ces deux hommes, qui ne m'avaient précédé que de bien peu dans la vie, j'éprouve

Un sentiment dont il m'est impossible de dissimuler l'expression. On a beau jeu pour louer les hommes que l'on a trouvés déjà en possession de leur renommée et dont les ouvrages nous étaient recommandés par l'admiration publique. On aime encore à signaler un heureux début, à lancer un nom nouveau ; mais quand le fil de l'existence est rompu tout à coup pour un artiste auprès duquel on s'est cessé de marcher côte à côte, on manque de reculée pour juger son compagnon de route, et l'on se demande si l'admiration qu'on voudrait rendre ne serait pas entachée de complicité dans quelque erreur commune.

Il y a des mots qui tuent et qu'on ne devrait pas propager, surtout en présence d'un cercueil. N'a-t-on pas répété dernièrement à propos de la mort de Paul Delaroche, qu'il avait été le Casimir Delavigne de la peinture ? Casimir Delavigne, excellent poète en son genre, n'a montré ce qu'on peut appeler de l'esprit que dans un seul de ses ouvrages, la pièce des *Comédiens* ; Delaroche a eu de l'esprit en tout et partout, et c'est parce qu'il en possédait beaucoup que ses détracteurs lui ont contesté le génie ; à coup sûr, il n'est rien arrivé de semblable à l'auteur des *Messéniennes*. Le poète, si les applaudissements donnés à sa jeunesse eussent toujours retenti au même degré, n'aurait cessé de jeter ses tragédies classiques dans l'ancien moule ; il essaya de faire sagement des pièces romantiques, afin de rattraper la gloire qui le laissait en route ; le peintre profita d'un premier succès dans le genre classique, pour s'établir en maître au sein des sujets modernes où Gérard l'avait devancé. Pour ap-

précier ce que vaut un tel parallèle, il suffit de se souvenir où en sont *les Enfants d'Edouard*, de Delavigne, et de prévoir l'avenir qui attend ceux de Paul Delaroche.

Il n'est pas plus exact de prétendre que Delaroche ait été dominé par la lecture de lord Byron et de Walter Scott. Delaroche n'a emprunté de sujet ni à l'un ni à l'autre de ces écrivains : il n'avait ni l'exaltation rêveuse du premier, ni l'étalage diffus et un peu grimaçant du second ; mais, avec un esprit comme le sien, ouvert à toutes les impressions du dehors, il était impossible que les grands succès littéraires de notre époque ne produisissent pas sur lui une influence considérable. A moins qu'on ne prétende que Walter Scott n'ait inspiré à lui seul les grandes compositions historiques qui feront la gloire de notre temps, je ne vois guère ce que son influence peut avoir eu de puissance, et surtout d'immédiatement actif sur le talent de Paul Delaroche.

Voici, en peu de mots, son histoire telle que je la sais, telle, du moins, que je crois l'avoir observée depuis ses débuts, jusqu'au moment de sa mort. Sans fortune, et, je pense, sans appui, il s'était lancé, à la suite d'un frère aîné, dans la carrière de la peinture : il était d'abord le petit frère, on le destinait à peindre le paysage, à la suite. Mais les ailes poussaient au jeune aiglon et au-dessus de lui on ne grandissait pas aussi vite. Quelques leçons prises dans l'atelier de Gros, à l'époque où une admiration partielle pour *les Pestiférés de Jaffa* préludait à la destruction des idoles adorées par la génération antérieure, le mirent en état de charpenter un tableau.

Il parut au Salon de 1832, à vingt-cinq ans, avec deux toiles, l'une dont personne ne parle plus et dont je ne me souviens pas, une *Descente de croix*; l'autre, une *Josabeth sauvant Joas*. L'attention du public ne fut pas encore très-excitée : celle des maîtres et des connaisseurs fut considérable : on alla vers le jeune homme, on lui prédit un avenir. Il fallait soutenir cette promesse : mais comment faire ? La surprise était entrée pour quelque chose dans le succès de la *Josabeth*. Le dessin était grand, la toile bien remplie, l'exécution forte, l'effet saisissant ; mais, en laissant dans l'ombre la plus grande partie de la figure principale, l'artiste s'était dispensé de la rendre, et chez lui, comme il arrive souvent en France, l'accent et la verve avaient devancé le savoir.

Ce premier chapitre de la carrière de Paul Delaroche ressemble à beaucoup d'autres débuts : sans cesse le public se laisse prendre à des espérances, et les récompense d'abord comme des fruits mûrs. Mais ces engouements ont presque toujours des conséquences fatales pour ceux qui en sont l'objet. Qui ne se rappelle le plus grand succès qu'ait obtenu un ouvrage de sculpture à notre époque ? Le groupe de *Caïn* fut porté aux nues ; mais l'auteur, admirablement doué, n'avait pas la force d'âme nécessaire pour résister à l'enivrement de son triomphe : il aurait eu besoin de compléter son éducation par un travail assidu ; il se contenta de produire des esquisses de dimension colossale, et bientôt le silence se fit autour de lui.

La *Josabeth* promettait moins dans son genre que le groupe de *Caïn* dans le sien ; mais l'auteur du tableau

justement applaudi comprit, avec une admirable sagacité, que ne pas tenir, et au delà, une promesse si prompte, c'était se condamner à une décadence anticipée. Rentrer à l'école, courir la chance des grands prix, où il avait échoué obscurément une première fois, c'était un long détour et une chance incertaine. Arriver immédiatement à des ouvrages serrés et rendus, qui fussent capables d'accroître le succès de sa *Josabeth*, c'était une tentative téméraire. Il était d'ailleurs facile de s'apercevoir que le public ne prendrait désormais qu'à des ouvrages en rapport avec les idées du moment. Les *Épigones* de l'école de David, quoique possédant une connaissance approfondie de leur profession, subissaient les inconvénients de la pure imitation : ils étaient à leur maître ce que la tragédie classique de Campistron avait été à celle de Racine, les pièces de La Harpe aux pièces de Voltaire. M. Delacroix avait exposé, au même Salon que la *Josabeth*, son *Dante*, ouvrage empreint d'une originalité puissante, qui annonçait, plus encore que l'événement ne l'a prouvé peut-être, un renouvellement de l'art. Delacroix avait devant lui deux formidables obstacles : le *nu* et la *draperie*; il recula d'un pas; mais, de l'autre, il se promit d'être aussi fort, aussi grand, aussi vraiment historique qu'on peut l'être dans la peinture *habillée*, et il a tenu parole.

C'est ainsi qu'il faut le voir s'avancer et grandir à travers les Salons de 1824 et de 1827. En général, on peut le dire aujourd'hui, sa réputation y devança quelque peu son mérite. *Saint Vincent de Paul* et *Miss Macdonald*

Il parut au Salon de 1832, à vingt-cinq ans, avec deux toiles, l'une dont personne ne parle plus et dont je ne me souviens pas, une *Descente de croix*; l'autre, une *Josabeth devant Joas*. L'attention du public ne fut pas encore très-excitée : celle des maîtres et des connaisseurs fut considérable : on alla vers le jeune homme, on lui prêtait un avenir. Il fallait soutenir cette promesse : mais comment faire ? La surprise était entrée pour quelque chose dans le succès de la *Josabeth*. Le dessin était grand, la toile bien remplie, l'exécution forte, l'effet saisissant ; mais, en laissant dans l'ombre la plus grande partie de la figure principale, l'artiste s'était dispensé de la rendre, et chez lui, comme il arrive souvent en France, l'accent et la verve avaient devancé le savoir.

Ce premier chapitre de la carrière de Paul Delaroche ressemble à beaucoup d'autres débuts : sans cesse le public se laisse prendre à des espérances, et les récompense d'abord comme des fruits mûrs. Mais ces engouements entraînent presque toujours des conséquences fatales pour ceux qui en sont l'objet. Qui ne se rappelle le plus grand succès qu'ait obtenu un ouvrage de sculpture à notre époque ? Le groupe de *Caïn* fut porté aux nues ; mais l'auteur, admirablement doué, n'avait pas la force d'âme nécessaire pour résister à l'enivrement de son triomphe : il aurait eu besoin de compléter son éducation par un travail assidu ; il se contenta de produire des esquisses de dimension colossale, et bientôt le silence se fit autour de lui.

La *Josabeth* promettait moins dans son genre que le groupe de *Caïn* dans le sien ; mais l'auteur du tableau

bonté rayonnait sur ses élèves. Ce qui me frappait le plus, c'était la confiance extraordinaire qu'on avait dans son avenir : le bouton avait paru, la fleur allait éclore ; on se groupait dans l'attente de cet épanouissement, comme les amateurs d'horticulture au moment où le thyrses de l'aloès s'apprête à accomplir son explosion séculaire.

Le Salon de 1831 le plaça décidément au premier rang. Ce fut son succès le moins contesté, et peut-être le plus beau moment de sa vie d'artiste. On se permettait alors des progressions d'effet dont les hommes de talent tiraient parti : c'était le privilège de quelques-uns d'introduire de nouveaux ouvrages lors du renouvellement du Salon. Le public était dans l'attente ; on se pressait autour de l'astre à son apparition, et l'admiration bien préparée arrivait ainsi à son comble. Mais les médiocrités réclamèrent contre le privilège, et la loi du *juste milieu* fut appliquée à ce qui en est le moins susceptible : qu'est-ce qui a gagné à ce nivellement devant le droit commun ?

On avait vu d'abord *les Enfants d'Édouard*, *Richelieu*, *Mazarin* et le *portrait de mademoiselle Sontag* : le dernier coup fut porté par *Cromwell* devant le *cercueil de Charles I^{er}*. Il serait trop long de rappeler ici les divers jugements auxquels ces ouvrages donnèrent lieu : ce qu'on peut dire brièvement, c'est que Delaroche avait fourni d'un seul coup à peu près toute sa mesure.

Remarquez d'abord la variété des modes où le peintre avait réussi : le théâtre, le roman, l'histoire, et jusqu'à la vie commune dans ces pastels délicieux qui auraient suffi

pour classer leur auteur parmi les artistes sans rivaux. Le jour où les derniers devoirs à lui rendre ont rassemblé la foule dans sa jolie maison de la rue de la Tour-des-Dames, je fus frappé de la réunion des trois tableaux qui décoraient le salon : au centre, deux têtes d'hommes par Jean Bellin, dans un même cadre ; à gauche, une chaude étude de nature italienne, attribuée à Van Dyck ; à droite, une tête de femme, pastel inachevé de Latour. On m'a dit depuis que le hasard seul avait présidé à la réunion de ces ouvrages ; et pourtant, comme je savais que tout était raisonné chez Delaroche, je n'ai pu m'empêcher de voir dans le choix de ces peintures une profession de foi de l'artiste et en même temps une confession de sa propre valeur. Ferme, sobre et arrêté comme Jean Bellin, souvent brillant et lumineux comme les maîtres des Pays-Bas, intelligent des formes et des airs de la société moderne autant que Latour, il n'empêche pas qu'on ne rêve au delà une peinture plus suave, plus idéale, plus inspirée : il nous maintient dans les régions tempérées de l'art avec un charme sérieux et complet.

Depuis le Salon de 1831, il a voulu s'élever plus haut, et il y a certainement réussi ; nous aurons à en donner plus d'une preuve. Tel ouvrage est moins dur d'aspect que les *Enfants d'Édouard*, et on y sent mieux les grâces de l'adolescence ; le buffle, le feutre et le velours, tiennent moins de place ailleurs que dans le *Cromwell* ; on trouvera, dans de nouvelles occasions, sous le pinceau du maître, moins de familiarité et d'antithèses que sur la barque de *Richelieu* ou dans la chambre de

Mazarin ; mais en revanche, tous les moyens employés par l'artiste sont pour ainsi dire sa création, et, par un bonheur sans égal, il trouve le secret de s'adresser à tout le monde ; tandis que le peuple, dans le sens véritable et étendu du mot, est séduit et captivé par une réalité saisissante, l'homme de l'art reconnaît un talent original, des ressources étonnantes, et son suffrage, arraché peut-être, n'en est que plus sincère et plus profond.

A dater de ce moment, Delaroche semble pris d'une inquiétude qui trahit le progrès de son ambition. Il a goûté des succès du monde, de la douce approbation des femmes, de la louange délicate des gens d'esprit : rompra-t-il en visière à ses admirateurs, et ne voudra-t-il pas au contraire les retenir et les passionner de plus en plus, en pesant sur la corde qu'il a fait vibrer avec tant de bonheur ? et cependant une intelligence, je dis plus, une conscience comme la sienne, ne se contente pas à si peu de frais. Il a su conserver, au milieu des succès qui troublent l'âme, une faculté précieuse, celle de l'admiration. J'ai rencontré peu d'hommes qui comprissent mieux ce qui est digne de louange, dans toutes les branches de l'art. On peut affirmer qu'il n'a abordé aucune des figures de son *Hémicycle* sans s'être profondément pénétré du mérite particulier de chacun des artistes qu'il devait peindre. Avec une telle pénétration et la passion de s'élever sans cesse, il ne pouvait rester en route ; il sentait bien qu'on lui contesterait sa place tant qu'il ne l'aurait pas justifiée par des ouvrages de grand style, des ouvrages où le costume n'eût que faire. Il ne demandait

pas mieux que de peindre *Jane Gray*, pour agir sur les personnes nerveuses, et allait jusqu'à se permettre cette paille au-dessous du billot, qu'on lui a tant reprochée; il ajoutait, par la *Sainte Amélie*, l'un des plus achevés de ses ouvrages, immortalisé par la gravure de Mercuri, la séduction de la grâce à celle de l'expression dramatique; et en même temps il entreprenait avec une résolution héroïque les peintures de la Madeleine, décidé à périr sur la brèche de la grande peinture s'il n'y plantait son drapeau.

Cette histoire des peintures que Delaroche devait faire à la Madeleine fut le premier chagrin sérieux de sa vie. Comme on voulait achever magnifiquement cet édifice, il fut convenu que la décoration en serait confiée à nos peintres les plus célèbres. M. Ingres s'était chargé de l'abside, et Delaroche accepta en 1833 les six arcades de la nef. Malgré ce qu'on pourrait appeler l'élégance de ses succès et sa popularité de salons, il n'hésita pas à accepter la seconde place après l'homme qu'une réaction ardente venait d'élever à la tête de notre école. Plus tard, il donna l'exemple volontaire d'une subordination non moins intelligente et plus généreuse encore. Frappé avant tout le monde du caractère religieux des peintures d'Orsel, il sollicita pour lui et pour ses deux amis, M. Périn et M. Ad. Roger, les trois chapelles de Notre-Dame-de-Lorette, et s'offrit à peindre avec eux la quatrième et la moins avantageuse sous le rapport du jour et de la place. Je ne sais quelle complication administrative l'évinça de cet ensemble, où il aurait trouvé ce qu'il

cherchait sincèrement, l'occasion de se mesurer avec des hommes de mérite dans un genre qui manquait à l'ensemble de son talent.

La déception qu'il éprouva à l'occasion des peintures de la Madeleine fut plus grave. Il s'était préparé, avec une ardeur inouïe, à cette grande entreprise : voulant se fortifier par l'étude des grands maîtres sur leur propre terrain, il était parti en 1834 pour l'Italie, comptant toujours avoir M. Ingres pour chef de file. Mais il était bien entendu, au moins pour lui, qu'on ne l'associerait pas à un autre artiste, et dans le cas où le peintre du *Vœu de Louis XIII* eût résigné la commission, Delaroche s'offrait à remplir gratuitement la tâche du chef reconnu de notre école. Le refus définitif de M. Ingres survient pendant l'absence de Delaroche, et le ministre, cédant à des sollicitations, se trompant aussi sur la valeur comme sur le caractère des hommes, remet à une autre main l'honneur de décorer la partie la plus importante de la Madeleine. A cette nouvelle, Delaroche accourt de l'Italie, se rend chez le ministre, l'oblige à reprendre les vingt-cinq mille francs payés pour les études préparatoires, et en sortant de chez l'homme d'État, s'en va peindre le portrait de son rival.

C'est peu après ce fâcheux dissentiment que s'ouvrit le dernier Salon où Paul Delaroche ait paru, celui de 1837. Il y avait mis l'année précédente la *Mort du duc de Guise*, un de ses ouvrages les plus parfaits, mais qui rentrait par trop de côtés dans ce qu'on appelle le genre. Le *Strafford*, le *Charles I^{er}*, continuaient la série des

sujets anglais, pour lesquels le peintre de la *Mort d'Élisabeth* avait montré une prédilection excessive. La *Sainte Cécile* attestait un effort plus sincère que couronné de succès pour arriver au côté céleste de l'art. Le public se montra froid, et la critique, à peu d'exception près, fut indigne. On a tant de plaisir ici à trépigner sur un homme applaudi, quand le prétexte s'en présente ! La blessure que le peintre en ressentit l'exila des expositions publiques. Sa réputation était dès lors parfaitement établie en Europe, il ne pouvait suffire à tous les tableaux qu'on lui demandait ; il dédaigna l'arène tumultueuse où triomphent trop souvent l'ignorance et l'envie, et, au risque de se faire oublier en France, il prit définitivement la position d'un peintre européen.

C'est dans cette résolution qu'il a persisté jusqu'au dernier jour de sa vie. Peu après, M. Ary Scheffer suivit son exemple, et nous devons au défaut de mesure de quelques attaques d'ignorer en grande partie ce que depuis vingt ans ont fait deux hommes formés dans nos écoles, et dont l'exemple devrait servir de guide à la nouvelle génération des artistes.

La cessation des rapports de Paul Delaroche avec le public n'a souffert que deux exceptions : il avait accepté d'un nouveau cabinet la décoration de l'hémicycle de l'*École des Beaux-Arts*, en compensation de la perte des travaux de la Madeleine : il mena à bien, avec une constance admirable, cette entreprise, dont toutes les parties ne convenaient pas également à son talent, et, chose étrange ! malgré les applaudissements qui accueillirent en

1841 cette grande et belle page, la plus importante qu'il ait tracée, le gouvernement le laissa sans travaux. Ce fut seulement dans les dernières années de son règne que le roi Louis-Philippe le chargea pour Versailles de quatre grands tableaux, dont un seul, le *Premier Consul traversant les Alpes*, a été achevé. La Révolution de février vint couper court à cette nouvelle carrière, et Delàroche se renferma dans son atelier pour n'en plus sortir.

Tant de déconvenues auraient pu ralentir son courage ; il n'en fut rien. L'ardeur au travail et le soin de l'exécution ne devaient l'abandonner qu'avec la vie. Après un mariage contracté sous les plus heureux auspices, l'exaltation de ses affections s'était montrée dans plusieurs parties de ses ouvrages : la fin prématurée d'une union qui l'avait enchaîné aux joies et aux devoirs de la famille, en jetant un voile plus grave sur son existence, développa chez lui des sentiments que, malgré toute son intelligence, il n'avait pas su rendre jusqu'alors, sans doute parce qu'il ne les éprouvait pas à un degré suffisant. Il avait toujours aspiré à la peinture religieuse : j'en ai donné des preuves, malheureusement oubliées ou ignorées du public. En se repliant sur lui-même, après ses chagrins, en veillant avec la tendresse d'une mère sur ses deux fils, qui ne l'ont jamais quitté, il commença à demander aux sources de la foi cette peinture de l'âme qui reste le privilège des sujets chrétiens. Il n'appartenait pas à une génération croyante, rien d'abord autour de lui n'avait pu le conduire à la vérité ; mais le ciel lui avait donné une femme d'une religion vive et sincère, et, quand il l'eut perdue,

La piété des souvenirs l'aida à se guider dans une voie obscure et difficile pour les habitudes de son esprit.

C'est sous l'empire de ces préoccupations touchantes que Delaroche a passé les dernières années de sa vie. J'ai vu une partie de ce qu'il a fait depuis peu, de ce qui reste comme son testament d'artiste. Je ne parle pas du *Christ descendu de la croix* : la belle planche que M. Henriquel vient d'en faire est tout ce que j'en connais, et je me défie presque d'un interprète aussi habile. Quelque talent que Delaroche ait déployé dans l'*Hémicycle*, on l'admire plus, soit dans la copie réduite qu'il en avait faite pour la gravure, soit dans la merveilleuse planche de M. Henriquel, que dans l'original même, échappé récemment comme par miracle à une destruction presque inévitable. M. Henriquel n'est pas de ceux dont on peut dire : *Traduttore, traditore*. Au contraire, il a, comme Gérard Audran, son illustre devancier, le don de soutenir et de rendre en mieux les œuvres de peinture qu'il transporte sur le cuivre.

Mais je m'arrête avec une entière confiance devant le tableau de la *Jeune Martyre*, déposé aujourd'hui chez l'éditeur d'estampes M. Goupil. Deux souvenirs se produisent, quoi qu'on en ait, en présence de ce tableau : la magie de la lumière rappelle les charmants artifices de Prudhon ; la pose du corps flottant sur les eaux n'est pas sans rapport avec l'*Atala* de Girodet. Mais si Delaroche a eu lui-même trop de mémoire, la part qui lui reste est plus que suffisante pour rassurer notre émotion. Le peintre a supposé que le corps d'une jeune martyre, jeté

dans le Tibre après son supplice, a miraculeusement surnagé; son père et sa mère, errants sur le bord du fleuve, reconnaissent leur fille à la lueur surnaturelle qui éclaire sa tête. L'idée de tirer de l'auréole une lumière argentée qui se répand sur la surface des eaux, idée ingénieuse en elle-même, est rendue avec un talent extraordinaire. Delaroche n'a rien peint de plus suave, de plus gracieux, de plus pur et de plus élevé, que la tête et les cheveux de cette victime; on sent un souffle angélique vivifier l'emploi le plus habile de toutes les ressources de l'art.

En même temps que l'impression des catacombes, si puissante depuis quelques années sur l'imagination de nos artistes, lui fournissait le sujet que nous venons de décrire, il avait médité avec persévérance les souvenirs de la Passion, et, à l'exemple des artistes du moyen âge, il s'était efforcé de suppléer à quelques-unes des circonstances probables du récit des Évangiles, empreints d'un laconisme sublime. Cette recherche lui avait fourni les motifs de quatre tableaux de petite dimension, dont les sujets n'étaient pas encore entièrement arrêtés dans son esprit, et dont un seul a été achevé avant sa mort. L'artiste a voulu représenter la Vierge, les saintes femmes et les Apôtres rassemblés, tandis que le cortège qui conduit au Calvaire notre divin Sauveur passe sous les fenêtres de l'humble réduit qu'ils habitent. La scène du dehors n'est indiquée que par une enseigne romaine et quelques piques qui dépassent le bord de la fenêtre. Saint Pierre et saint Jean, saisis d'horreur et de respect, se rejettent

en arrière en plongeant un regard furtif sur la voie douloureuse. La Vierge se précipite à genoux, ses bras maternels étendus en avant, et l'on voit sur ses traits le glaive qui transperce son cœur. La Madeleine et les autres femmes dévouées à l'Homme-Dieu apparaissent au milieu des ombres de la pièce, abimées dans une douleur plus visible, quoique immense. Il faut renoncer à décrire cette peinture, où l'effet habilement ménagé du clair-obscur joute à la vérité simple et à la grandeur naïve des expressions. Tout en s'aventurant dans une voie nouvelle pour lui, le peintre a usé de toutes les ressources de sa palette : c'est le pinceau à la fois souple, fin et onctueux, qui traçait, il y a vingt-cinq ans, l'alcôve de Mazarin, et cet instrument parfaitement individuel s'est mis au service de la plus haute pensée. Jamais problème n'a été résolu d'une manière aussi heureuse.

Pour juger du degré auquel Delaroche était arrivé par ses derniers et suprêmes efforts, il est bon de voir, à côté du petit tableau de la *Passion* et des esquisses inachevées qui l'accompagnent, le portrait entièrement terminé de *M. Thiers*. Delaroche, qui évitait les portraits historiques comme ceux de Gérard (il n'en a laissé, je crois, qu'un seul, celui du *Dauphin*, peint vers 1826), aimait à peindre à mi-corps les personnages célèbres de son temps. La gravure de M. Calamatta a rendu populaire le portrait de *M. Guizot*, page austère qui rend admirablement l'homme public et ne laisse deviner qu'une partie de l'homme privé. Le *général Bertrand*, *Napoléon dans son cabinet* (quoique idéalisé), le *prince Adam Czartoriski*,

sont des créations du même genre. *M. le duc de Noailles* a fourni à Delaroche le modèle d'un de ses portraits les plus réussis au moral, et de l'effet le plus ferme comme le plus séduisant. Le portrait de *M. Thiers*, qui offrait de grandes difficultés, est un chef-d'œuvre. On ne saurait imaginer un meilleur exemple d'une peinture vraie et serrée : les yeux parlent, la forme est réelle, le choix de l'expression merveilleux. C'est ainsi que Delaroche nous a laissé la preuve que, jusqu'au dernier moment, et malgré des souffrances contre lesquelles il luttait avec une fermeté stoïque, il avait marché dans la voie du progrès. On peut le dire sans hésitation : ses derniers ouvrages sont les meilleurs.

L'opinion de *M. Henriquel*, que les liens d'une étroite amitié unissaient à Delaroche, est qu'il aurait senti le moment de la décadence physique, et qu'il aurait cessé de travailler avant de la laisser voir. Les années de la vieillesse auraient été consacrées par lui au professorat, et il y eût rendu les plus grands services. Il aimait les jeunes gens, et les dirigeait avec une intelligence supérieure dans la voie qui leur était propre : il laisse de beaux exemples et n'a donné que de bonnes leçons.

Après ce que j'ai dit, j'ai peu de choses à ajouter sur son caractère pour faire juger l'homme en même temps que le peintre. On s'arrange mieux aujourd'hui d'épines dorsales plus souples que la sienne : mais il s'inquiétait peu qu'on le trouvât roide, pourvu que sa conscience lui dît qu'il était bon. Il était par-dessus tout l'homme du devoir et du travail ; il avait à un degré supérieur le sen-

ment de la dignité de l'artiste : et ceux qui dépendaient de lui, enfants, élèves et domestiques, savaient seuls qu'il n'y avait pas de bornes à la douceur intime de son humeur.

Depuis vingt-cinq ans je n'ai pu le suivre de loin dans ces luttes qui l'ont noblement épuisé sans me rappeler ce qu'il m'avait dit un jour : « Je ne comprends pas qu'on puisse être le second dans quoi que ce soit ! » Placer si haut son but, c'est se condamner à un supplice perpétuel. Mais, disent les Anglais, pour un calcul moins relevé, *truggle is life, la vie est un combat*. Après la seule récompense qui soit réellement digne d'envie, celle que Dieu prépare à ses élus, on ne peut effacer du cœur de l'homme l'espérance de l'autre. Si Delaroche a tant tenu au désir exprimé par Ennius, avec toute la grandeur du génie latin :

Nemo me lacrumis decoreit, nec funera fletu
Facsit. Cur? Volito vivu' per ora virum,

accordons-lui libéralement la couronne qu'il a conquise. Il n'a été le premier de son temps, ni pour la perfection du dessin, ni pour l'harmonie profonde de la couleur, ni pour la sublimité pénétrante de l'expression ; il reste le premier pour la raison, l'arrangement et la convenance, le premier pour l'équilibre des qualités essentielles, et le second dans chacune d'elles. Pour parler comme le vieux poète, « ne lui faisons pas des funérailles de pleurs, car son nom ne cessera de voler vivant dans la bouche des hommes. »

EXPOSITION

DES

OUVRAGES DE PAUL DELAROCHE

1858.

Au moment où j'écris s'achève l'exposition des œuvres de Paul Delaroche dans le palais de l'École des Beaux-Arts. Une pareille entreprise, il y a quelques années encore, aurait offert des obstacles insurmontables; aujourd'hui il a suffi, pour les vaincre, du dévouement de quelques amis. C'a été comme un supplément à l'Exposition universelle de 1855 : la lacune que faisait l'absence des ouvrages de Paul Delaroche se trouve comblée, avec cet inconvénient toutefois que la mémoire la plus fidèle ne peut suppléer à la comparaison immédiate qui se serait faite entre les ouvrages du maître et ceux de ses rivaux, sans parler surtout de ce qu'a de douloureux le principal motif de la réunion dont nous venons d'être témoins.

Le succès dépasse toutes les prévisions. Un triomphe si complet excite, dans beaucoup d'esprits, des impressions opposées : on s'étonne et on s'afflige de voir un peintre auquel ont manqué quelques-unes des prérogatives les plus élevées de l'art, satisfaire sans restriction non-seulement les instincts de la foule, mais encore le besoin d'idéal qu'on s'attendrait à trouver plus difficile dans

beaucoup de personnes d'une intelligence cultivée et d'une organisation délicate. En même temps, on ne peut se soustraire à l'impression de respect et à l'extrême intérêt qu'inspire le spectacle des efforts d'un talent remarquable et d'un noble caractère pendant trente-cinq années d'un travail persévérant.

On a fait tout ce qu'on a pu pour que l'exposition fût complète ; pourtant il manque plusieurs ouvrages importants du maître : les *Enfants d'Édouard* ont été prêtés pour l'Exposition d'Édimbourg ; la mort de lord Ellenore a fait mettre sous les scellés *Charles I^{er} insulté par les soldats de Cromwell* ; la *Vierge à la vigne* a été détruite par un incendie, et il n'en reste que l'estampe de Jesi ; et l'on n'a de la *Sainte Amélie* qu'un beau dessin, qui appartient à M. Goupil. Enfin, la ville de Nîmes a refusé l'envoyer le *Cromwell*. Personne n'a compris le sens de ce refus ; personne n'a compris qu'à côté des particuliers qui ont noblement payé les travaux de Paul Delaroche, et n'en ont pas moins consenti à se séparer momentanément d'objets d'un grand prix et à leur laisser courir les chances d'un déplacement, une ville, qui tient de la seule libéralité de l'État un tableau dans lequel il n'y a rien qui se rattache à son histoire ou à ses souvenirs, ait persisté avec ténacité contre les invitations officielles. Le musée de Kœnigsberg a prêté la *Scène de la Saint-Barthélemy*, et une ville française n'a pas voulu contribuer à ce qu'on faisait pour la gloire d'un artiste national ! Nous n'entendons pas souvent parler d'actes d'indépendance municipale : lorsqu'une semblable conduite est si peu à l'ordre

du jour, tout le monde regrette qu'on n'ait pas choisi la meilleure occasion pour en donner l'exemple.

Quoi qu'il en soit, Delaroche, sans le *Cromwell*, le *Charles I^{er}* et les *Enfants d'Édouard*, reste nécessairement incomplet. Il ne suffit pas du *Strafford* et de la *Jane Grey* pour donner une idée vraie de ce qu'on pourrait appeler la phase anglaise de l'existence du maître. *Jane Grey* agit peu sur les vrais amateurs; le *Strafford*, au contraire, offre des qualités d'ensemble, un ton austère, un aspect grave, qui conviennent à l'histoire. Si l'on avait de plus les trois ouvrages dont nous déplorons l'absence, on comprendrait mieux l'habileté surprenante avec laquelle l'artiste, substituant des sujets conformes aux idées de notre époque à ceux qu'il n'aurait pu traiter en homme supérieur, s'est élevé positivement au-dessus de l'anecdote et du genre, tout en évitant une lutte avec les grandes difficultés de l'art, dans laquelle il aurait probablement succombé.

En revanche, nous avons rencontré à l'exposition des ouvrages que nous ne connaissions pas, et qui achèvent de nous initier aux efforts d'une volonté puissante contre une éducation inachevée et une organisation quelquefois rebelle. On se souviendra peut-être de ce que nous avons dit, dans ce Recueil, de l'ardeur avec laquelle Delaroche avait embrassé l'exécution des peintures de la *Madeleine*. Au moment de son départ pour l'Italie, je le trouvai déjà emporté au-dessus de lui-même, et il a laissé la trace de cet élan dans plusieurs études peintes d'après des religieux du couvent des Camaldules, auprès de Flo-

rence. Ces têtes, qui ont passé au musée de Nantes avec la collection du duc de Feltre, offrent une vie, une vérité, une noblesse, une perfection dans le modelé des chairs, dans l'exécution des cheveux et des poils, dans le maniement du pinceau, auxquelles Delaroche n'a plus atteint dans le cours de sa carrière. Si, à côté de ces moines jeunes et vieux, on avait du même faire et avec le même cachet des têtes de femmes et d'enfants, si le maître avait donné les mêmes preuves de supériorité dans l'imitation des modèles qui demandent de la délicatesse et de l'amour, il n'aurait point connu de rivaux à notre époque, et il aurait égalé les plus grands peintres.

L'exposition, très-judicieusement partagée entre trois salons, représente avec une clarté saisissante les trois manières de l'artiste. Au début, à côté de la *Josabeth*, ouvrage d'un écolier riche en promesses, se déroulent de premiers tâtonnements, où l'artiste, travaillant pour ainsi dire au jour le jour, hésite entre la fermeté et le tapage, entre l'expression vraie et une certaine tendance romanesque qui touche au mélodrame.

Le *Strafford* le fait définitivement entrer dans la voie conforme à sa nature : il sent, pour la première fois, qu'il a touché le but ; mais la carrière est encore trop circonscrite pour son ambition, et, de même qu'il est arrivé à son beau-père, Horace Vernet, la vue des grands maîtres le trouble : il rêve de retrouver leurs procédés d'exécution, comme si le secret du génie se trouvait dans des procédés. Il voudrait atteindre à la pureté des formes, à la délicatesse des chairs, à la beauté limpide des expres-

sions, et l'âme comme la religion lui manquent à la fois. C'est à coup sûr le moment de sa plus grande souffrance intérieure, et l'on prévoit qu'après avoir commencé ce combat impossible, il abandonnera bientôt une arène interdite à ses efforts. La *Sainte Cécile*, dans cette période de son talent, répond à ce qu'est le *Michel-Ange et Raphaël* d'Horace Vernet. Les deux maîtres ont été désarçonnés par Bucéphale.

Alors le peintre vaincu se replie sur lui-même; il se souvient qu'il a atteint à une perfection relative dans la toile du *Duc de Guise*, où se résument, sous la forme la plus attrayante, ses plus précieuses qualités : intelligence du sujet, noblesse vraiment historique des figures, surtout dans le prince assassiné, exécution souple et fine, couleur agréable, harmonie séduisante, et à mesure que des pensées plus graves et plus religieuses s'emparent de son esprit, il se préoccupe de la possibilité d'appropriier les qualités où il excelle à des sujets d'une portée supérieure.

A ce moment de sa carrière, une douloureuse impression s'empare de nous : nous voudrions prolonger pour l'artiste les années de son expérience. On admire justement le *Duc de Guise*; mais, à notre sens, les *Derniers adieux des Girondins* sont supérieurs au premier tableau. A part une certaine indécision dans l'action (pourquoi toutes ces mains levées en même temps?), la toile des *Girondins* nous semble irréprochable. L'artiste y a mis à la fois toute son intelligence, tout son talent, et je dirais tout son cœur, si le sujet (peu sympathique à qui sait l'histoire) était de nature à causer une véritable émotion. Quelle habileté

dans la disposition générale et dans le rapprochement des groupes, quelle heureuse distribution de lumière, quelle vérité et quelle passion dans les têtes ! L'histoire, à moins de se guinder elle-même hors de toute mesure et de toute vérité, n'a pas le droit d'élever très-haut les héros de la Gironde, tout couverts du sang de leur roi ; mais si, dans ces disciples de Rousseau, il n'y a rien d'achevé, ni pour la sympathie de l'âme, ni pour la satisfaction de l'œil, ce sont des hommes, et ces hommes sont les acteurs d'une révolution sans égale dans l'histoire du monde. La scélératesse de leurs ennemis les absout, le martyr les purifie, et l'art qui sait les rendre sans exagération dans la solennité de leur sacrifice a droit à toute notre admiration.

Il existe une analogie singulière et inattendue entre les *Girondins* et les derniers tableaux religieux de Paul Delaroche : c'est un peu (et je voudrais le dire dans le sens le plus favorable du mot) ce qu'au dernier siècle on appelait de la tragédie bourgeoise. Mais le côté humain, la vérité simple et pénétrante des sentiments de la Passion, n'ont-ils pas laissé leur trace dans les œuvres les plus hautement inspirées de l'art chrétien ? Sans parler des peintres antérieurs à la Renaissance, ni des premiers peintres flamands, ni de Murillo, le *Spasimo* de Raphaël lui-même n'est si profondément pathétique que parce qu'il a fait la part la plus large aux douleurs de la Vierge et des saintes femmes. Quand on a étudié la suite des erreurs religieuses de l'humanité, je ne connais rien de plus surprenant qu'une Passion prêchée le vendredi-saint dans une église catholique. L'orateur n'a pas besoin d'un

grand talent, et la plupart du temps il s'en dispense : mais il raconte tout simplement l'histoire du juste trahi, insulté, martyrisé, supplicié, et alors il n'est âme si rebelle ou si indifférente qui ne soit subjuguée par l'émotion : tous les cœurs vibrent à l'unisson ; et quand, au moment de l'expiation suprême, le prêtre approche le crucifix des lèvres du pécheur, il revient à l'âme, effrayée d'elle-même et tremblante devant l'imminence du jugement de Dieu, un salutaire souvenir des impressions du vendredi-saint. L'homme se sauve, parce qu'en pleurant sur la mort d'un homme il s'est uni à la mort d'un Dieu.

Ne nous exposons pas à méconnaître les vrais caractères de l'Évangile en nous montrant trop rigoureux pour la familiarité des dernières compositions de Paul Delaroche ; en exprimant l'humanité, il a touché le divin. Si quelques Observateurs plus sévères que nous sentaient s'élever encore de trop fortes objections dans leur âme, qu'ils reviennent un moment sur eux-mêmes : est-ce qu'en s'interrogeant ils ne sentent pas déjà que l'impression de ces petits tableaux est ineffaçable ? qu'importe d'où vient la flèche et par où elle a passé, si l'imagination est saisie et si le cœur est pénétré ? J'en dirai autant de la *Jeune Martyre*. On a beau lui trouver quelque chose de moderne : pourquoi s'arrêter à cette enveloppe effectivement un peu mondaine ? Le tableau, d'un effet sourd, a besoin, pour être goûté, d'une pleine lumière comme celle dont nous jouissions ces jours derniers : alors l'effet est assuré, la poésie domine, on sent passer sur soi comme un souffle adouci des catacombes, et l'artiste est vainqueur.

Mais où son mérite éclata en traits irrésistibles, c'est dans la collection des portraits. Delarocbe a-t-il pleinement réussi en peignant une femme? L'exposition, qui renferme quelques têtes d'études pleines de charmes, entre autres une tête avec l'inscription : *A ma cousine*, ne répond pas d'une manière satisfaisante à la question que je viens de poser ; mais quant aux hommes et surtout aux hommes connus, à ceux dont on n'ignore ni l'histoire ni les ouvrages, je ne crois pas qu'aucun maître ancien ou récent ait plus constamment réussi à rendre le caractère, l'intelligence, les habitudes et les passions de ses modèles.

Un homme qui sait porter dignement un des noms les plus historiques de France, un orateur et un écrivain, — M. le duc de Noailles ;

Un rejeton du sang des Stuarts, brave comme ses pères, mais sans éclat d'intelligence, — M. le marquis, depuis duc de Fitz-James ;

Un banquier-gentilhomme, unissant la distinction des manières à l'honneur commercial, — M. le baron Mallet ;

Un noble étranger, courbé en chrétien sous les sévères arrêts de la Providence, mais relevant avec fierté sa tête mélancolique au souvenir des grandeurs catholiques de la Pologne, — le prince Adam Czartoryski ;

Un Parisien qui ressemble aux Genevois de la ville haute, portant avec une dignité exacte un nom que les sciences naturelles ne prononcent pas sans reconnaissance, — M. François Delessert ;

Un collecteur dont le souvenir est tout entier dans les

objets d'art qu'il avait rassemblés avec une passion intelligente, — le comte de Pourtalès-Gorgier ;

Un militaire dont le nom est devenu le symbole populaire de la fidélité, — le général Bertrand ;

Le puissant industriel qui montrait naguère au grand duc Constantin les dix mille ouvriers du Creusot, — M. Schneider.

Le roi du crédit mobilier et de tous les crédits, — M. Émile Pereire ;

Un penseur éminent et un homme du monde, sceptique d'esprit et croyant de cœur, — M. Charles de Rémusat ;

Un grand écrivain et un homme d'État illustre, dédaigneux du présent et sûr de l'avenir, — M. Guizot.

Son rival longtemps heureux et toujours populaire, — M. Thiers,

Et, pour passer des habits de ville aux costumes officiels :

Un professeur de la Faculté de médecine, confident habile et désiré des misères humaines, — M. Chomel ;

Un grand maître de l'Université, ami des lettres et cher à ses amis, — M. de Salvandy ;

Un président du tribunal de commerce, couronnant une vie de probité par les honneurs de la magistrature populaire, — M. Aubé ;

Le chancelier du roi Charles X, — le marquis de Pastoret, magistrat qui a traversé l'histoire avec le degré d'importance que donnent les grandes occasions à défaut d'une vraie distinction personnelle ;

Enfin, un pape, religieux tiré de la solitude pour

présider aux destinées de l'Église dans un temps de troubles et d'angoisses, pontife digne d'être comparé à Benoît XIV pour le succès et à Pie VII pour la bonté, — Grégoire XVI,

Quelle étonnante galerie, quelle diversité, quels contrastes ! L'artiste n'en a rien laissé échapper.

En résumé, les ordonnateurs de cette exposition ont lieu d'être satisfaits ; le public de toutes les classes s'y est porté en foule. Malgré l'élévation des frais, je ne doute pas que le but charitable de l'entreprise n'ait été atteint, et que, tout en servant la gloire de Paul Delaroche, on n'ait rempli le désir de son cœur, par un accroissement notable des ressources de l'association fondée pour secourir les artistes malheureux.

ARY SCHEFFER

1858.

Nous avons esquissé une première fois, dans un journal quotidien, l'appréciation du talent si éminemment spiritualiste et chrétien d'Ary Scheffer. Commencé quelques jours après la mort de l'artiste, ce travail a été complété à l'aide et à l'occasion de la précieuse exposition qui dure encore. En nous proposant de le reproduire, nous nous imaginions d'abord qu'il nous serait possible d'en faire une refonte générale. Mais ce que nous aurions gagné peut-être sous le rapport de la régularité, nous risquerions de le perdre en naturel et en mouvement. Il vaut mieux se borner à marquer la date de nos différentes impressions. Le public a fait comme nous : ses regrets, malgré leur vivacité, ont été d'abord plus ou moins vagues ; il a fini par une admiration fondée sur la réunion des preuves les moins contestables. Peut-être

Trouvera-t-on un certain avantage à voir ainsi fidèlement rendue la marche suivie par l'opinion.

I

Juillet 1858.

Quand on est arrivé à une certaine époque de la vie, on doit se défier de ses regrets. L'espérance, quelque effort que nous fassions pour la retenir, nous quitte en même temps que la jeunesse ; et la tristesse que nous éprouvons, en suivant nos contemporains jusqu'à la porte du tombeau, où nous devons bientôt descendre nous-mêmes, a quelque chose de trop personnel pour qu'il nous soit permis de l'imposer aux autres. Toutefois, il est de ces morts dont la sensation est si profonde, que toute distinction dans l'effet qu'elles produisent s'efface entre les différents âges. Jeunes et vieux, nous comprenons la perte que la France a faite en voyant disparaître Ary Scheffer, au moment où le talent de ce grand peintre était arrivé à son plus haut degré de développement.

La nature avait mis entre Ary Scheffer et nous un intervalle considérable : il était étranger et protestant. Mais le cours de sa vie et la direction donnée à ses travaux n'ont cessé de le rapprocher de nous, jusqu'au moment où la mort l'a frappé ; de telle sorte que son origine hollandaise et la religion dans laquelle il était né ne sont plus, à nos yeux, que des singularités, difficiles à concilier avec l'ensemble des circonstances qui nous le font envisager comme un Français plein de cœur, et comme

l'un des artistes qui ont le mieux continué la tradition de la peinture catholique.

La fiction qui, pendant un petit nombre d'années, incorpora les Provinces-Unies à l'Empire français, fut, pour le jeune Scheffer et pour ses frères, la cause d'une naturalisation qu'ils ne devaient point renier ; et, sans des entraves comme en rencontrent toujours les hommes distingués, même quand leur succès est devenu populaire, Arv Scheffer aurait peint, dans l'église de Saint-Eustache, la chapelle de la Vierge, c'est-à-dire qu'il aurait concouru publiquement à l'acte religieux qui nous distingue le plus nettement des communions protestantes. Acceptons-le donc sans hésitation comme un des nôtres, et ne craignons pas même de porter, je ne dis pas cette impartialité, mais cette disposition favorable jusque sur les relations éminentes qui, après avoir tenu dans sa vie une grande place, ont précipité l'instant de sa mort.

Nous devons, en effet, recommander deux hommes dans un seul à la sympathie de nos lecteurs. Ordinairement les facultés et les vertus s'offrent inégalement à notre admiration. Tel artiste a manqué le but, sa vie s'est consumée en vains efforts ; mais c'était un si honnête homme ! Ou bien, nous louons sans peine un talent qui a su conquérir la première place ; et après cela, par une apologie plus ou moins adroite, nous tâchons de relever le caractère de l'homme à la hauteur de sa renommée. Ici, pour la première fois peut-être, nous trouvons en parfait équilibre les qualités morales, les dons de l'intelligence et l'organisation qui les met en valeur. Par où

commencer? par où finir? c'est l'étude de l'homme même qui nous aidera à comprendre en quoi consiste le mérite de ses ouvrages.

Ary Scheffer était né à Dordrecht, le 14 février 1795. Son père cultivait la peinture d'histoire : il mourut jeune et laissa trois fils à sa femme, artiste elle-même, et qui, trouvant pas dans son pays des ressources suffisantes pour élever sa jeune famille, vint s'établir à Paris. Déjà jeune Ary, le second de ses enfants, avait montré de grandes dispositions pour la peinture. A douze ans, il avait fait un tableau dans lequel on reconnut le gage d'un grand talent. Cette première éclosion hollandaise, sous les yeux d'un père peu différent sans doute des maîtres de son pays, à qui le *genre* et le paysage ont toujours mieux réussi que les grandes machines historiques, doit servir à surmonter l'obstacle contre lequel Ary Scheffer eut, de son propre aveu, à lutter jusqu'au dernier jour de sa vie.

Dès 1810, il suivait les cours de notre école. Un grand amour de talent, M. Girard, l'a connu chez Prudhon. Au même temps, ou peu de temps après, il commença à fréquenter l'atelier de Pierre Guérin.

L'auteur de *Phèdre* et de *Didon* abritait alors sous ses enseignements une génération qui devait bientôt se séparer avec éclat des traditions qu'il avait voulu lui transmettre. Il comptait au nombre de ses élèves Géricault, artiste auquel n'ont manqué ni les qualités ni les défauts propres à faire un puissant novateur. Son action sur ses plus jeunes disciples se fit bientôt sentir, et Scheffer, qui procédait plus de Rembrandt que de Raphaël, en subit les effets.

C'est ainsi que nous le trouvons enrôlé sous la bannière levée de 1819 à 1824, et dont M. Thiers se fit le défenseur, à ses débuts dans la presse périodique. Rien de plus curieux et de plus instructif à lire aujourd'hui que le manifeste romantique de M. Thiers ; il offre déjà un contraste frappant avec les écrits de M. Guizot sur les arts, écrits un peu antérieurs en date et dans lesquels les hommes bien élevés, auxquels les secrets techniques doivent rester indifférents, apprennent à respecter autant qu'à éprouver eux-mêmes l'admiration traditionnelle due aux chefs-d'œuvre des grands maîtres.

Sous presque tous les rapports, Scheffer se trouvait fourvoyé au sein de cette bande qui voulait accomplir dans les arts une révolution radicale. Mais l'école de David languissait alors, et ses rejetons, après une éducation moitié mythologique, moitié militaire, appelés tout à coup à traiter des sujets religieux, n'apportaient à cette destination imprévue ni préparation sérieuse ni convictions inspiratrices. Ils n'étaient plus en état de remuer les masses ; ils n'auraient su par quel moyen toucher les âmes délicates. Parmi les maîtres du commencement du siècle, Pierre Guérin n'avait pas eu de rival pour l'expression, et, dans la désertion dont ce professeur eut à souffrir, Ary Scheffer se chargea, en quelque sorte, de dérober à son maître, au profit de la nouvelle cause, le secret à l'aide duquel celui-ci s'était fait une popularité légitime. Ce don précieux, appliqué à des sujets nouveaux, plus en harmonie avec le cours des idées qui prévalaient alors, se fit remarquer dans les premiers ouvrages d'Ary Scheffer,

Le tacticien de la presse, qui, sous prétexte de peindre, fomentait les passions politiques de l'opposition, sut habilement faire valoir la tendance au pathétique qui se faisait jour à travers un dessin incorrect, une couleur fautive, une exécution lâchée et confuse, dans le tableau : *la Mort de Gaston de Foix*.

Tout bouillonnait d'ailleurs autour du jeune peintre. Son frère aîné, Arnold Scheffer, homme de cœur et de conviction, s'était donné à la politique révolutionnaire,

Ary qui, en dehors de son atelier, ne pouvait trouver une surveillance suffisante contre les erreurs de son imagination, ne sut pas résister à l'envahissement du carbonarisme. Ses passions, ces projets, ces rancunes, l'amènèrent ainsi jusqu'au bouleversement de 1830. Ses premiers succès avaient mis en rapport avec les jeunes princes de la famille d'Orléans; il s'était principalement attaché à l'aîné de la famille. Aussi fut-il de ceux qui, dans la proclamation de Louis-Philippe, saluèrent l'avènement de la meilleure des républiques; et, lorsque son esprit, éclairé par l'expérience, lui eut fait entrevoir l'abîme où la société était prête à tomber, il fut amené irrésistiblement à confondre la défense de l'ordre et des lois avec celle de la nouvelle dynastie.

Dès cette époque, Ary Scheffer s'était fait par son talent une position considérable. Le grand adversaire de David avait prématurément disparu. Sa *Méduse* était restée entourée d'un prestige dans lequel il ne fallait pas beaucoup de perspicacité pour discerner autant de passion politique que d'émotion admirative. Immédiatement

après Géricault s'avançaient du même pas trois jeunes talents déjà populaires. Ingres, longtemps oublié dans sa solitude de Rome, commençait à peine, en faveur de l'école classique, la réaction puissante qu'il devait bientôt accomplir. Eugène Delacroix, Paul Delaroche et Ary Scheffer, étaient, chacun à peu près au même degré, maîtres de la situation, que ne leur disputaient qu'imparfaitement les scènes italiennes de Victor Schnetz et de Léopold Robert.

Je repousse les comparaisons quand elles tendent à déprécier injustement un homme; je les accepte et les emploie, lorsque l'usage qu'on en fait peut éclaircir une situation. Ainsi il m'est arrivé de protester contre le rapprochement qu'on avait établi entre Paul Delaroche et Casimir Delavigne; mais, si l'on cesse de se servir de ce parallèle pour faire entendre que le peintre de *Jane Gray* n'avait que des qualités moyennes, j'accepte l'analogie qui permet d'exprimer la position intermédiaire prise par cet artiste, entre la routine de la vieille école et l'exagération des novateurs, et, me souvenant qu'alors le trône de la poésie se partageait entre Lamartine, Victor Hugo et l'auteur des *Vêpres siciliennes*, je n'hésite pas à signaler des traits de ressemblance entre ces trois écrivains et les trois peintres dont la gloire nouvelle occupait en même temps la renommée. En effet, Eugène Delacroix rappelle encore plus directement Victor Hugo que Paul Delaroche ne répond à Casimir Delavigne, et le sentiment de Lamartine dans les *Méditations* trouve, à beaucoup d'égards, son équivalent dans le don d'expression

Qu'Ary Scheffer possédait à un degré si extraordinaire.

Cependant les rapprochements de ce genre pèchent toujours par quelque côté considérable. Dès le début, le succès de Lamartine comme poète avait été immense. Tout le monde s'accordait à lui reconnaître les plus éminentes qualités, le nombre, l'harmonie, la pureté, le goût, tandis qu'Ary Scheffer était jugé sévèrement par les peintres. Il n'apportait, disait-on, dans ses ouvrages, que le fruit d'une organisation défectueuse et d'une éducation incomplète. Les applaudissements qu'il recueillait dans le public n'étaient, aux yeux des gens du métier, que des succès de surprise. On l'aurait alors défié de s'élever légitimement à la grande peinture.

Sans doute, en présence de ses tableaux, l'émotion était involontaire; mais on remarquait qu'il n'en produisait jamais une plus vive et plus forte qu'à l'aide d'une petite toile, sur laquelle étaient jetés quelques personnages à peine indiqués. Tout en y portant les prérogatives d'une nature franchement hollandaise, il s'aidait souvent de la passion du jour pour accroître son succès. Les *Enfants abandonnés*, les *Orphelins*, l'*Incendie de la Ferme*, parlaient par eux-mêmes et directement à l'âme; mais les souvenirs de l'occupation étrangère aidaient à l'émotion que produisaient la *Veuve du Soldat* ou bien *Une Scène l'invasion en 1814*. Il s'en fallait de peu alors qu'on ne prit Ary Scheffer pour une doublure d'Horace Vernet, et ceux qui l'accusaient de sensiblerie n'auraient pas demandé mieux que de confondre sa popularité naissante

avec celle que Vigneron avait conquise, à si peu de frais, par son *Convoi du Pauvre*.

Ainsi ce qui suffisait pour donner dès lors au jeune artiste l'aisance et presque la richesse ne contribuait qu'imparfaitement à lui préparer une renommée durable. Toutefois, dès 1827, les critiques les plus prévenus durent suspendre leur jugement. *Les Femmes Souliotes* marquent un progrès notable dans la carrière d'Ary Scheffer. On était alors — et on avait bien raison — dans tout le feu de l'enthousiasme pour la cause grecque. Ary emprunta à la *suite du pèlerinage de Childe-Harold* — tant il est vrai qu'une affinité d'organisation l'entraînait à la suite de M. de Lamartine — le récit poétique d'un événement qui, en simple prose, et dans toute la nudité de l'exactitude historique, peut être considéré comme le plus sublime sacrifice du patriotisme et de la pudeur. L'arrangement d'une scène aussi extraordinaire, où des femmes se groupent au-dessus de l'abîme, dans lequel elles vont se précipiter pour échapper à l'outrage et à la servitude, exigeait une rare faculté de composition. Si l'on voulait produire une émotion proportionnée à la grandeur du fait en lui-même, il fallait s'élever à toute la gravité de l'histoire ; c'est ce que Scheffer sut accomplir, moins par le caractère du dessin et la force du relief que par l'austérité du paysage, la grâce chaste des mouvements et la magie de l'effet. Quelques années plus tard, il exposa *Eberhard le Larmoyeur*, d'après la ballade de Schiller. Personne n'a oublié ce vieux guerrier, dont les larmes tombent sur le cadavre de son fils, navré de blessures

mortelles. Cette rude nature tout à coup vaincue par la douleur, le contraste entre la jeunesse envahie par la pâleur bleuâtre de la mort, et la vie, surabondante encore dans une verte vieillesse, qui s'écoule rapidement en un torrent de pleurs, au lieu d'offrir à l'artiste un problème insoluble, ne lui avaient servi qu'à mieux produire tous les trésors de son génie. Dès lors il possédait un domaine dans lequel personne ne pourrait songer sans témérité à le suivre. Si haut qu'on remontât dans l'histoire des peintres, on ne pouvait trouver rien de comparable à ce Larmoyeur. Ary Scheffer avait conquis ce qu'il y a dans les arts de plus rare et de plus enviable : l'originalité ; et cette conquête n'avait été achetée au prix d'aucune affectation. L'artiste méritait d'être proclamé le peintre de l'expression par excellence, non-seulement parce qu'il atteignait le but, mais encore parce qu'il ne le dépassait point ; il avait à la fois la force et la mesure. Les moyens d'exécution qu'il s'était créés, quoique imparfaits encore, étaient suffisants pour supporter le faix de sa pensée.

C'est alors que les événements changèrent la position d'Ary Scheffer et firent de lui un personnage considérable. Le Palais-Royal passait aux Tuileries : les jeunes princes, avec lesquels l'artiste avait lié des relations presque intimes, étaient dès lors destinés à exercer une influence marquée sur la prospérité des arts. Dans cette tâche difficile, le roi Charles X avait admirablement réussi, précisément parce qu'il n'avait pas de préférences personnelles. Se bien renseigner sur ce qu'il convenait de faire, et agir loyalement en conséquence, telle avait été

la règle que ce prince s'était proposée, et, en l'appliquant avec constance, il avait enfanté des merveilles. Tout autre était la ligne qu'on allait suivre : la volonté qui devait désormais prévaloir prétendait ne s'en rapporter à personne pour ses goûts et ses antipathies; l'amateur remplaçait le souverain. Ary Scheffer, qui voyait de près les choses et qui en gémissait, devait s'attacher à contre-miner respectueusement les inconvénients de l'influence personnelle. Sous sa direction, il se forma bientôt, au château même, une jeune opposition où se distinguait l'aîné des princes, par les tendances élevées de sa protection, et sa jeune sœur, par une organisation vraiment inspirée. On a prétendu que l'action d'Ary Scheffer allait plus loin, et que la princesse Marie n'était qu'un prête-nom pour les tentatives du peintre dans l'art de la sculpture. Cette rumeur sans aucun fondement avait son origine dans un phénomène toujours difficile à expliquer, lorsque par hasard il se produit. La princesse, admirablement douée, travaillait avec la persévérance d'un artiste qui gagne sa vie, et la participation d'Ary Scheffer à ses ouvrages se bornait à des conseils.

Avec un caractère comme celui d'Ary, il aurait suffi de cette responsabilité multiple et délicate pour l'exciter à perfectionner son talent. Mais quelle direction devait-il donner à ses efforts? Lui fallait-il abonder dans son propre sens, et tâcher de joindre la solidité à la finesse de la couleur? ou bien aurait-il à entreprendre une réforme radicale, en recommençant, avec des cheveux déjà grisonnants et une réputation faite, l'éducation de dessina-

teur qu'il avait refusée de la main de Pierre Guérin ? Les tableaux qu'Ary Scheffer commença à peindre peu après la révolution de 1830 témoignent de l'impression profonde qu'avaient produite sur lui les ouvrages de M. Ingres. Comme tous ceux qui tenaient à ce que l'art ne fût pas remplacé par la marchandise, — comme nous tous, — il secondait de bonne foi l'exagération du succès en faveur d'un talent injustement oublié pendant un quart de siècle ; et le reste de ses préventions contre l'école à la démolition de laquelle il avait contribué dans le feu de sa jeunesse, l'aidait à se faire illusion sur ce qui manquait au peintre du *Vœu de Louis XIII* et du *Martyre de saint Symphorien*, pour remplir à la fois toutes les conditions essentielles de l'art, c'est-à-dire, avec le dessin, la composition, l'expression, la couleur et le clair-obscur. Peut-être même Ary se forma-t-il un idéal audacieux de la combinaison de ses qualités personnelles avec celles du grand et original dessinateur sous le char duquel un engouement sans limites semblait prêt à écraser non-seulement tout le présent, mais encore tout le passé de notre école.

Quoi qu'il en soit, le moment que je viens d'indiquer a quelque chose de solennel dans la carrière d'Ary Scheffer ; il faudra le suivre dans cette lutte persévérante où il a grandi jusqu'au dernier moment. Achéons d'abord ce qui concerne sa carrière publique. Ary Scheffer n'aurait pu se borner aux travaux de l'atelier ; il vivait puissamment de la vie extérieure. Tout l'intéressait, tout l'émouvait. Il n'était pas disposé à grouper

autour de lui un grand nombre de personnes : l'idée ne lui serait jamais venue d'ouvrir un salon comme celui de Gérard ; il serait rentré sous terre plutôt que d'aborder le rôle d'un *premier peintre*. La bonté de son cœur lui faisait un besoin impérieux d'affections intimes, et il s'y bornait, en laissant passer dans son atelier, non sans un sourire d'ironie, quelquefois injuste, le flot du monde qu'y attirait la nature sympathique de son talent.

Mais la politique, les affaires, la dignité des princes qu'il aimait, leur action, et la prépondérance du libéralisme auquel il tenait, avec la propension d'idées propres à son ancien parti, toutes ces préoccupations passionnées lui avaient fait une vie militante où il portait la décision d'un caractère énergique et le dévouement d'un homme de cœur. Ary Scheffer occupe une place considérable dans l'histoire de la garde nationale : il y était devenu excellent officier d'état-major ; il en avait montré avec distinction l'uniforme au siège d'Anvers ; on était certain de le rencontrer partout où il y avait un danger à courir. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'en 1848, et quand les liens qui l'unissaient aux princes d'Orléans eurent été brisés par une nouvelle révolution, les amis de l'ordre, en se ralliant, lui aient conféré comme par acclamation, dans la seconde légion, si compacte et si ferme aux jours d'émeute et de combat, le grade de chef de bataillon.

Il n'est plus de mode de dire du bien de la garde nationale ; on ne se souvient que de ses fautes, et les services qu'elle a rendus sont tombés dans l'oubli. Pour moi, qui ne puis partager cette ingratitude, j'ai toujours

« devant les yeux, soit au 16 avril, soit au 15 mai, soit pendant les journées de juin, la pâle et noble figure de mon chef de bataillon, Ary Scheffer, et je ne serai démenti par aucun de mes anciens camarades, quand je rappellerai ses manières simples et dignes, son horreur de toute ostentation, et le sang-froid dans le péril qu'auraient pu lui envier les hommes les plus remarquables parmi les militaires de profession. Les défenseurs des lois avaient mis en lui toute leur confiance, et, quand arriva le dénouement, — pour la garde nationale comme pour le reste, — j'ai peine à mesurer l'influence qu'il eût pu exercer, si Dieu n'eût jugé tout différemment notre cause.

II

Ary Scheffer est un des artistes qui se sont de bonne heure dégoûtés des expositions. Le dernier Salon où l'on ait vu plusieurs de ses ouvrages est celui de 1846, et encore lui avait-on réservé un espace à part, où ses tableaux se protégeaient, en quelque sorte, les uns les autres. Cette abstention est regrettable ; mais la faute en est, j'en suis convaincu, bien moins aux susceptibilités de l'artiste qu'à la conduite des autres peintres et aux mauvais procédés de la critique. Le charlatanisme des procédés a tout envahi : les hommes qui mettent leur espérance dans la surprise de l'effet ne soignent pas moins leurs prôneurs que le reste, et, comme rien n'offusque ceux qui ont entrepris la captation du public comme la constance de l'opinion en faveur des talents qui savent

parler à l'âme, il n'est pas de critiques dont on n'accueille toute œuvre où ce genre de supériorité se manifeste. Que faire contre ces attaques ? Ou l'artiste qui s'y voit en butte n'a pour lui que la stérile approbation des vrais connaisseurs, et alors il affronte par nécessité la seule voie qui s'ouvre au placement de ses ouvrages ; ou la faveur des étrangers le dédommage des conjurations ourdies dans la presse de son pays, et dans ce cas, à moins d'être admis dans le sanctuaire de l'atelier, on ne sait plus au dehors ce que le travail des dernières années a produit de transformations heureuses chez les hommes dont la supériorité aurait pu se reposer sur elle-même. A peine si, de temps en temps, la gravure révèle quelques-uns de ces progrès ; et, à moins qu'après la mort du maître, comme on l'a fait dernièrement pour Paul Delaroche, on ne rassemble ses œuvres dans une exposition dédiée à sa mémoire, le pays qui a nourri ces beaux talents, pour n'avoir pas fait justice de quelques plumes malveillantes, perd le droit d'admirer les œuvres qui feront sa gloire dans l'avenir.

Rendra-t-on à Ary Scheffer l'honneur dont Paul Delaroche a été l'objet ? Ses amis sont bien dispersés, et il a survécu aux plus influents parmi les plus fidèles. Quel intérêt pourtant n'aurait pas offert une révision des efforts qui, contre toute vraisemblance, avaient amené cette nature hollandaise, greffée sur notre école, à se ranger dans la famille de Lesueur et à s'élever jusqu'aux peintres des siècles religieux de l'Italie ! Dans des pages écrites en 1831, à la louange d'Ary Scheffer — l'*eau-forte* qu'il fit

alors pour moi de la *Marguerite à la messe* prouve qu'il n'avait pas été mécontent de ma critique, — je retrouve l'empreinte de l'inquiétude qu'il donnait à ses admirateurs. N'aurait-il pas mieux fait, disais-je, de s'attacher à la trace de Terburg que de courir la chance périlleuse de la peinture d'histoire? — D'autres lui conseillaient d'insister sur ses propres défauts, en cherchant l'effet dans une manière lâchée et diffuse. Le voyait-on serrer le contour de ses figures et tenter un modelé solide : « Quel dommage ! s'écriait-on ; il se perd, il ne sera bientôt plus lui-même. » On ne savait alors à quelles conquêtes il aspirait réellement, et peut-être que lui-même il l'ignorait encore.

L'ère des *Faust* et des *Mignon* forme, dans l'histoire de ses travaux, une époque intermédiaire, où la proximité du but lui fut d'un puissant secours pour opérer la transformation qu'il avait dans l'âme. La littérature romantique n'est, en grande partie, que la littérature romanesque. Les types qu'y crée la fantaisie s'emparent plus aisément de l'artiste, et le public éprouve moins de difficulté à les comprendre. Avant de s'être rendu, par la méditation, digne de reproduire la pureté et la douleur des *Saintes Femmes*, un peintre qui venait d'aussi loin qu'Ary Scheffer pour s'élever à ces types célestes, a dû trouver un exercice salutaire, en retraçant l'innocence ou l'expiation de *Marguerite*.

Ces études d'expression, toutes empreintes d'une originalité profonde, pouvaient d'ailleurs, plus que d'autres, se passer de réalité. Au lieu d'avoir à craindre de rester au-dessous de la création littéraire, l'artiste donnait un

corps à de vagues apparences, sans qu'on exigeât plus qu'il n'était en lui de produire, dans les tâtonnements où l'entraînait alors le changement de sa manière. Après l'avoir ainsi aidé à franchir les principaux obstacles, les *Faust* et les *Mignon* restèrent pour le peintre une mine commode et un délassement, au milieu de travaux plus sérieux. Qui sait même si, pour bien des imaginations, ces œuvres cosmopolites ne parleront pas plus haut en faveur de l'artiste que les grands travaux de ses dernières années? Les générations qui passent laissent successivement flotter à leur surface les rêveries légères et les passions sans portée. L'aliment que les arts fournissent à ces impressions changeantes doit participer de leur nature éphémère. C'est encore un mérite pour l'artiste qui répond à ces besoins de l'imagination, que d'échapper à la frivolité de la mode, tout en conservant la faculté d'émouvoir à la surface.

De l'école de Goethe, Ary Scheffer passa dans celle du Dante. Il était dans sa nature de lutter pendant toute sa vie, et de grandir sans cesse dans ces luttes inégales. L'an passé, je voyais dans son atelier l'ébauche d'un tableau qu'il n'a sans doute pas achevé : c'était le mystérieux combat de Jacob contre l'Ange qu'il avait voulu rendre. Je m'effrayais pour lui de la témérité d'une telle entreprise. Comment, me disais-je à moi-même, un pinceau qui ne possède aucun des secrets d'une imitation énergique abordera-t-il la robuste musculature du patriarche en contraste avec la vigueur divine de l'être descendu du ciel? La mort a emporté le secret de ce dernier effort,

peut-être de cette dernière victoire. Cependant, Scheffer avait le don de pénétrer dans la pensée de ceux qui regardaient ses ouvrages : « Vous vous souvenez, me dit-il, qu'après la lutte, Jacob resta boiteux d'une hanche ; c'est cette étreinte violente de l'Ange que je voudrais reproduire. » Il se consolait lui-même de se sentir boiteux, pourvu qu'il eût combattu avec l'Ange.

Le Dante était un bien rude joueur pour lui : il suffit de voir comment il a rendu la tête puissante du Florentin ; cette grande forme du génie tourne, sous son crayon, à la vieillesse efféminée. Mais il comprend Béatrice ; il sait aussi répandre un souffle d'amour et d'ineffable tristesse sur le tourbillon infernal dans lequel Françoise de Rimini passe avec son amant. Ce dernier ouvrage, une de ses compositions les plus remarquables, a étonnamment gagné dans la répétition qu'il en avait faite et qu'on doit voir encore dans son atelier. Le mouvement des figures est le même, l'expression n'a rien perdu de sa douceur pénétrante, et les corps qui roulent dans l'ombre ont acquis une réalité qui ajoute à l'effet de la scène : pour la première fois peut-être, c'est de la chair qui palpète sous ce pinceau, presque toujours interprète exclusif de la pensée.

Les sujets bibliques marquent un degré de plus dans les progrès du peintre ; il n'en a traité qu'un petit nombre, mais il y a singulièrement réussi. Jamais il n'a trouvé une expression plus douce, plus affectueuse, plus touchante que celle qui anime la physionomie de Ruth, quand elle dit à Noémi : « Ton peuple sera mon peuple, et ton

Dieu sera mon Dieu. » Jamais la chasteté des saintes amours n'a brillé d'un éclat plus serein que dans les traits de Rachel, lorsque son front reçoit le premier baiser de Jacob. L'art contemporain enregistre de telles conquêtes avec la conviction qu'on chercherait vainement, même dans les plus grands maîtres, quelque chose d'équivalent. Nous y trouvons une fleur de délicatesse qui ajoute, s'il est possible, du charme à la vertu.

Dans ces appréciations, je m'attache moins à suivre l'ordre des temps qu'à retrouver les traces d'un développement qui ne s'est pas arrêté, jusqu'au moment où la mort a glacé cette main créatrice. Il importe peu, en effet, que le tableau de *Saint Augustin et de sainte Monique* ait été peint dès 1846. La date de cet ouvrage n'aurait d'importance que si le peintre eût reculé après y avoir mis la dernière main. Peut-être, à une époque plus récente, l'aurait-il exécuté avec un peu plus de souplesse et de franchise; mais, tel qu'il est, il a une avance marquée sur les autres tableaux du même temps, et, si Scheffer a mieux fait plus tard, c'est que les sujets qu'il abordait alors étaient d'une nature encore plus relevée.

L'initiation s'était accomplie en sa faveur par une voie familière aux catholiques, mais peu connue des protestants. Le futur évêque d'Hippone et sa mère, enveloppés dans la tradition, illuminés par elle, sont des personnages peu accessibles à ceux qui n'admettent pas le développement régulier et continu du christianisme dans l'Église. Et pourtant, jamais la littérature des Pères a-t-elle mieux inspiré un peintre catholique que Scheffer

ne l'a été par la lecture des *Confessions*? « Monique, un pied déjà dans la tombe, transfigurée presque comme les élus, semble prête à s'éteindre dans une fervente action de grâces. Augustin abrite sa force virile sous l'aile maternelle : par cet humble retour aux jours d'une enfance innocente, il se retrempe aux combats de la vie. Le ciel est pur, mais triste ; les derniers rayons du soleil plongent dans cette mer aux bords de laquelle une tradition, conservée par le moyen âge, plaçait l'entrée de la route des élus. » Tel, en 1846, nous apparaissait le tableau de Scheffer, et, depuis lors, un succès d'émotion contemplative n'a cessé d'accroître la renommée de cet ouvrage. Ce succès a changé l'expression par laquelle on désignait l'artiste. Jusque-là Scheffer avait été le peintre de *Marguerite* et de *Mignon* ; depuis lors, on ne l'a plus appelé que le peintre de *Saint Augustin*.

C'est ainsi qu'il se rapprochait chaque jour davantage du but suprême de l'art, c'est-à-dire de la peinture religieuse. Personne jusqu'à lui n'y était arrivé par une voie aussi extraordinaire. Je ne saurais dire quelle fut dans ce genre sa première tentative : si j'en jugeais par l'apparence, je placerais au début le *Christ consolateur*. Ce tableau, popularisé par la belle gravure d'Henriquel, tient encore plus de la philosophie que de la religion. C'est un Dieu pâle et vague, un symbole plutôt qu'une réalité. On y trouve moins l'effluve des rayons de la grâce divine que la plainte de la terre qui s'élève vers le Dieu inconnu. Une égale froideur se marque dans le pendant du *Christ consolateur* : Dieu étendant la main de sa

justice entre les bons et les méchants n'a certes pas la réalité saisissante du *Dies iræ*. La religiosité incolore de notre siècle énerve ces compositions et leur ôte en partie l'autorité de l'encouragement et de la leçon. Cependant, dans les *Saintes Femmes au Tombeau*, la manière s'agrandit, le sentiment s'accentue, on aperçoit l'aurore de la résurrection. Le maître arrive ainsi jusqu'à ses derniers *Christ*, et l'on s'étonne de l'essor qu'il a su prendre.

Je n'oublierai pas la surprise que me causa un jour son tableau de *Jésus pleurant sur Jérusalem*. En contemplant cette tête vraiment divine, où le reproche et la compassion se peignent en traits de feu, je voyais tout l'intervalle comblé entre Léonard de Vinci et ce soldat d'aventure de l'armée des peintres chrétiens, qui, à travers toutes les incertitudes de la croyance contemporaine, s'était orienté, sous la conduite de sa propre inspiration, jusqu'à la porte du sanctuaire. Le protestantisme n'a point donné d'autre exemple d'une création aussi proche de l'Homme-Dieu.

Il en est de même, et plus encore, du *Christ tenté par le Démon*, et surtout de l'*Ecce Homo*. A ces ouvrages, qui arrivent au sublime, il ne manque que la sanction de la publicité. Quand la foule sera admise à les voir, je ne doute pas que la gloire d'Ary Scheffer ne s'élève au-dessus de celle de tous les peintres contemporains. Dans la *Tentation*, non-seulement la tête, mais la draperie, ont une majesté digne des plus grands maîtres ; dans l'*Ecce Homo*, le peintre a rendu plus que la douleur divine, il a peint la chair di-

e du Sauveur des hommes. De cet ouvrage émane, en quelque sorte, une saveur eucharistique qui touchera fondément les âmes accoutumées à la nourriture mystique du plus auguste des sacrements. Je n'ai point vu *l'ange annonçant la résurrection aux saintes Femmes*, il achevait lorsque la mort l'a frappé. Mais, si j'en vis l'émotion de ses proches, disposés à voir dans cette œuvre comme un signal de l'espérance qui leur arrive de l'autre côté du tombeau, je dois penser que la religion, triomphante dans l'œuvre des dernières années de sa vie, a mis, sur ce testament de sa main défaillante, le sceau d'une éclatante consécration.

En même temps, le grand artiste donnait la moitié de son suprême effort à l'amitié. Je n'ai point parlé d'Ary Scheffer comme peintre de portrait ; il n'entrait pas dans ses facultés d'imiter avec assez de précision et de force pour arriver à la perfection de ce genre. On pourrait dire qu'il faisait le portrait comme Dibutade, l'inventeur de la peinture, uniquement par amour. Quand une émotion d'attachement, de pitié ou d'admiration l'avait saisi, il fixait la toile, et la personne dont il voulait fixer l'image revivait avec son âme plus encore qu'avec ses traits. C'est ainsi qu'il a immortalisé le culte que sa mère avait inspiré pendant sa vie, et la douleur sans bornes qu'il ressentit après l'avoir perdue. Il aimait dans Victor Vitet, non-seulement le critique supérieur, le maître de l'art d'écrire sur les arts, mais encore l'homme de bien et le citoyen. Pour l'aider à supporter une perte irréparable, il entreprit de rendre à un époux désolé les

traits de celle qu'il pleurait. Jamais rien n'a mieux caractérisé le talent de Scheffer que ce portrait. La forme y est celle d'une apparition diaphane : c'est sans doute ainsi que les corps transfigurés brilleront dans le ciel. Tout l'essentiel s'y trouve, tout ce qu'on aime à garder des personnes aimées : le reste s'en est allé avec les misères de la vie.

J'annonce sans hésitation des résultats considérables. Comment, s'il est vrai qu'Ary Scheffer se soit élevé si haut, avait-il pu accomplir un tel progrès à l'âge où, d'ordinaire, c'est beaucoup que d'éviter la décadence? Courage et sincérité, voilà son secret. De tous les artistes supérieurs que j'ai fréquentés, aucun ne s'est mieux connu, aucun n'a su joindre comme lui, à une incomparable sagacité, une résolution à toute épreuve. Ce regard pénétrant qu'il jetait sur lui-même ne le décourageait pas ; il sentait où était sa force, et la faveur constante d'un public qui embrassait l'Angleterre, l'Allemagne, l'Amérique et les Pays-Bas, l'a empêché d'éprouver la moindre inquiétude sur son sort ; il a vécu largement du seul produit de ses ouvrages. Mais en même temps, la flatterie glissait sur son âme et n'y laissait aucune impression. La louange banale lui était indifférente, et il devinait les moindres réserves sur les traits de ses amis. Depuis qu'il avait juré de devenir un peintre solide, vrai, et n'empruntant rien au charlatanisme de l'effet, tout son effort tendait à remédier aux défauts de son organisation et à refaire une éducation d'abord volontairement imparfaite. Une maladie de cœur, dont il con-

naissait la gravité et dont il envisageait avec fermeté l'inévitable dénouement, avait depuis cinq ou six ans miné complètement ses forces : les symptômes s'aggravaient, les crises se multipliaient et devenaient à chaque fois plus effrayantes. Mais sa pensée et sa main, dominant cette destruction progressive, gagnaient en élévation et en puissance, à mesure que la fin approchait. On n'assistait pas à ce combat sans une émotion profonde et une admiration respectueuse.

Depuis longtemps, Ary Scheffer avait renoncé à tout contact avec le dehors ; il l'avait fait par conviction, par régime, et par prévoyance. Il n'ignorait pas à quel point s'était effacé tout souvenir de ses anciennes luttes contre les traditions de l'école que d'abord il semblait avoir reniée. Tandis que les fils dégénérés de la révolte s'abandonnaient de plus en plus à un matérialisme grossier, les hommes fidèles au culte de l'art qui s'attache à rendre des sentiments élevés par des formes pures et choisies ne perdaient aucune occasion d'exprimer leur affectueuse sympathie pour le peintre de *Saint Augustin*. On aurait voulu depuis longtemps qu'il fît une démarche afin de se rapprocher de l'Institut. Mais l'artiste se renfermait dans des motifs de santé pour se refuser aux assurances qu'on lui donnait, à l'Académie des Beaux-Arts, d'un accueil unanime. Il n'ignorait pas que la moindre émotion pouvait abréger sa vie, et il gardait pour ses derniers efforts de travail et de progrès les moments que Dieu lui laissait encore sur la terre.

Toutefois, cette concentration en lui-même ne mettait

pas obstacle à l'expansion de sa générosité. Sentant son succès personnel affermi sur des fondements d'une solidité étonnante, — il avait des commandes de tout le monde civilisé pour plus de quinze ans de travaux, — il faisait usage de son influence sur les princes de la finance pour aider les hommes de talent, négligés par les particuliers ou par l'administration. Au besoin, il achetait lui-même des tableaux aux artistes qui luttaien^t contre une destinée difficile. La France perd en lui non-seulement le peintre le plus noble et le plus pur, mais encore le protecteur le plus zélé et le plus intelligent des beaux-arts. Je ne parle pas de sa charité : elle était inépuisable. Après une existence qui aurait pu facilement donner la richesse, Scheffer a la gloire de mourir sans laisser d'autre fortune que les tableaux en petit nombre qui sont restés dans son atelier.

Les témoins de la lutte douloureuse qui achevait de miner sa vie espéraient encore le conserver quelque temps ; il avait résisté, l'année dernière, à un accès de goutte que compliquait son affection constitutionnelle ; il travaillait avec force et sérénité. Un matin, il apprend par le journal la mort de M^{me} la duchesse d'Orléans : « Nous partirons dans deux heures, » dit-il à sa fille, M^{me} René Marjolin, objet pour lui de la plus tendre affection. Elle comprit aussitôt que ce voyage était pour mourir. Elle accompagna son père ; son mari, qui a recueilli l'héritage d'un nom illustre dans la médecine, le rejoignit pour lui donner des soins. A Londres, on crut un moment qu'il allait expirer ; mais il tenait obsti-

nément à mourir en France, pour qu'on le portât directement auprès de sa mère, et la force de la volonté triompha encore une fois de la nature. On le ramena au milieu de défaillances continuelles. De retour à Argenteuil, où il s'était établi pour la belle saison, il reprit une dernière lueur d'existence ; mais bientôt les symptômes avant-coureurs de la fin se montrèrent avec une inexorable certitude. Il disait alors à son gendre : « René, laissez-moi peindre : je m'arrangerai un chevet sur mon lit. » Ce furent presque ses dernières paroles.

III

Juillet 1859.

Le vœu que nous exprimions avec la crainte qu'il ne demeurât stérile s'est pourtant accompli : on a pu réunir, dans une dernière exposition publique, les principaux ouvrages d'Ary Scheffer, et depuis deux mois la foule se presse dans les salles où cette exposition a lieu. En essayant une appréciation du talent de Scheffer, peu de temps après sa mort, nous étions forcé de nous appuyer sur des souvenirs, parmi lesquels il devait s'en trouver d'inexactes. La circonstance présente nous a permis de repasser, en quelque sorte, toute la vie de l'artiste, et d'ailleurs, le genre d'attraction que ses ouvrages exercent sur le public offre trop d'intérêt, pour qu'on ne se sente pas tenté d'en rechercher les causes.

Les ordonnateurs de l'Exposition ont eux-mêmes pris soin de nous faire connaître ce qui manque à cette revue

de l'œuvre d'un grand peintre. Dans une première salle, au-dessus du beau buste de Scheffer, par M. Cavelier, se dressent trois grandes tables qui contiennent (avec quelques fautes) la liste par années de toutes les toiles qu'il a produites, défalcation faite des portraits, dont le nombre ne laisse pas d'être considérable. Cette liste, qui commence en 1810 pour finir en 1858, ne renferme pas moins de deux cents tableaux, et l'exposition actuelle compte cent numéros, sous lesquels sont compris une vingtaine de portraits et trois ouvrages de sculpture. Le déficit porte principalement sur les premières années. A quinze ans, Scheffer, à peine admis dans l'atelier de Prud'hon, qu'il quitta bientôt pour celui de Pierre Guérin, avait déjà fait des tableaux, et il lui fallut onze ans de tentatives de ce genre pour attirer enfin l'attention publique. Cette époque de tâtonnements n'est représentée que par deux portraits dont il aurait été difficile de tirer l'horoscope de l'artiste. La *Veuve du soldat* est la première petite toile dans laquelle se révèle la qualité dominante de Scheffer; elle est indiquée dans la notice comme peinte en 1822, mais le tableau lui-même porte la date de 1821. A partir de ce moment, la carrière du peintre se trouve marquée par des ouvrages saillants dans tous les genres; on en regrette pourtant un certain nombre, dont l'absence constitue de véritables lacunes.

Nous signalerons particulièrement la *Mort de Gaston de Foix* (1824), tableau qui fut compté parmi les premières victoires de l'école romantique; le *Christ consolateur* (1837) et le *Christ rémunérateur* (1846), popu-

l'arisés tous deux par le burin d'Henriquel, point de départ des progrès du peintre dans le style religieux ; *Faust au Jardin* et *Faust au Sabbat*, deux scènes nécessaires pour compléter cette inféodation au génie de Goëthe qui forme un des traits dominants du talent de Scheffer, *Dante et Béatrix* (1846), un des principaux échelons par lesquels l'artiste s'est élevé jusqu'à l'expression sublime, le *Christ pleurant sur Jérusalem* (1848), ouvrage par lequel il est entré dans le divin. Une comparaison très-instructive eût été aussi celle des deux *Larmoyeurs* et des deux *Françoise de Rimini*. Nous n'avons au boulevard des Italiens que le premier *Larmoyeur* (1831) et la dernière *Françoise* (1855). Ces deux sujets, reproduits par le même peintre, chacun à vingt ans de distance et dans des manières très-différentes, auraient aidé à juger le procès qu'on instruit encore aujourd'hui contre la mémoire de Scheffer, et sur lequel nous ne tarderons pas à revenir.

La dispersion des ouvrages de Scheffer dans les pays étrangers, résultat de la popularité de l'artiste, suffirait pour expliquer les obstacles qui ont empêché l'Exposition de son œuvre d'être complète. Une raison particulière est venue accroître ces difficultés. Quelques amateurs de la Hollande se sont choqués de notre prétention à ranger Ary Scheffer dans l'école française : ils ont prétendu que l'hommage rendu à sa mémoire aurait dû avoir pour théâtre le pays de sa naissance ; ils n'ont pas voulu laisser revenir à Paris les ouvrages qu'ils possèdent, et ce refus a contribué principalement à diminuer l'Exposition

actuelle. C'est là une circonstance qu'il ne faut pas négliger dans l'appréciation du talent de Scheffer : il était devenu, cela ne fait pas l'objet d'un doute, un peintre français; il était resté, à quelques égards, un peintre hollandais.

En exprimant le regret que le public n'eût pu connaître les derniers ouvrages de Scheffer, je ne craignais pas d'annoncer que, *si la foule était admise à les voir, la gloire d'Ary Scheffer s'élèverait au-dessus de tous les peintres contemporains*. J'avais jeté le gant, et il semble qu'on ait voulu le relever. On lit en effet, à la fin d'un article remarquable, inséré au *Moniteur* du 5 juin dernier : « Quoiqu'il soit inférieur, comme exécution, à la *« plupart des maîtres contemporains, Ary Scheffer sera « pour l'avenir le poète de la peinture. »* La rencontre des expressions est au moins singulière, et avec le secours de l'effet produit par l'Exposition actuelle, je ne crains pas d'accepter le combat.

J'ai pour moi, on ne me le conteste pas, le suffrage public. L'impression causée par les ouvrages d'Ary Scheffer surpasse encore celle que les tableaux de Paul Delaroche avaient fait naître. Naguère, quand, par acquit de conscience, on avait parcouru pendant quelques heures les salles du Palais de l'Industrie, et subi le poids de ces œuvres matérielles où l'âme ne se sent, pour ainsi dire, jamais intéressée, c'était un soulagement ineffable que de s'asseoir dans les trois salons du boulevard des Italiens, et, après avoir échappé aux bœufs, aux chiens de grandeur naturelle et aux hommes plus brutaux encore, dans

La manière dont on les représente, que les bœufs et que les chiens, de se voir entouré de ces têtes, dont chacune vous dit sa douleur ou sa passion, comme si on l'avait chargée de poursuivre tous les bons sentiments, la pitié, la sympathie ou la religion, au fond de votre cœur. Ary Scheffer est là tout entier, qui proteste avec l'énergie de ses convictions et la puissance de sa sensibilité — mot vieilli, mais que lui seul était capable de rajeunir — contre l'affreux panthéisme de la nouvelle école. Si l'on pouvait dégager le langage secret de toutes les consciences ainsi subjuguées, il n'en faudrait pas davantage pour faire rentrer dans le néant les prétentions hautaines des manipulateurs qui se donnent aujourd'hui pour des artistes.

On convient que cette conquête est générale; mais, comme le penchant des femmes y a sa bonne part, on ne serait pas fâché de faire entendre que la virilité manque à cette faculté de remuer les cœurs; la partialité de l'autre sexe n'est plus alors qu'un entraînement fondé sur une affinité d'organisation, et pour démontrer que le talent d'Ary Scheffer était tombé en quenouille, on va jusqu'à faire remarquer, d'après le livret, que la plupart des tableaux de cet artiste appartiennent à des femmes. Je n'éprouve pas le besoin d'affaiblir la force de l'argument : on aurait peine, en effet, à prouver pourquoi, en cette circonstance, les femmes n'auraient pas plus raison que nous ; mais, en vérité, c'est tirer parti, pour le plus grand nombre des cas, d'une coïncidence fortuite. On sait à quel titre M^{me} René Marjolin-Scheffer figure dans cette liste. Si M^{me} la duchesse d'Ayen possède les *Deux*

Mignon, c'est qu'elle les tient de son aïeul, M. Molé, auquel M. le duc d'Orléans les avait légués. On n'a pas besoin d'expliquer pourquoi les noms de M^{me} Schickler, de M^{me} Paturle, de M^{me} Pescator, de M^{me} Benoît Fould, figurent au livret : une marque de deuil est attachée à toutes ces mentions. Si l'on retranche les noms qui viennent d'être cités, la liste n'offre rien de plus extraordinaire, sous le rapport indiqué, que toute nomenclature du même genre.

Mais ceci n'est qu'une fausse attaque, comme les habiles savent en faire; on croit avoir porté un coup plus rude et plus sûr, avec ce mot, répété partout et sur tous les tons, de *poète de la peinture*. Les gens simples et classiques pourraient, il est vrai, y répondre par le vieil adage : *ut pictura poesis*; si le peintre, avec son pinceau, produit le même effet que le poète avec ses vers, n'a-t-il pas remporté le prix de son art? Mais telle n'est pas l'opinion du critique distingué que nous croyons devoir combattre : « Ary Scheffer n'a pas compris, dit-il, que la *pensée* pittoresque n'avait rien de commun avec la *pensée* poétique. Un effet d'ombre ou de clair, une ligne d'un tour rare, une attitude nouvelle, un type frappant par sa beauté ou sa bizarrerie, un contraste heureux, voilà des *pensées* comme en trouvent dans le spectacle des choses les peintres de temperament, les peintres-nés. C'est une vérité démontrée au delà de l'évidence par les grands maîtres d'Italie, de Flandre et d'Espagne, mais que les Français, peu plastiques naturellement, ont beaucoup de peine à com-

« prendre. » Si nous avons le goût des arguments *ad hominem*, nous aurions beau jeu à la réplique. Il suffirait de rappeler que des hommes d'un grand talent ont aussi mis la *pensée* poétique dans une facture habile, un arrangement pittoresque, d'heureuses rencontres de rimes, en un mot dans des secrets et des aptitudes de métier, et que, si ces hommes, un peu confus de voir le public méconnaître leur incontestable supériorité comme poètes, ont pris le sage parti de parler des autres afin d'habituer à ce qu'on parlât d'eux, c'est qu'ils avaient négligé, dans la poésie elle-même, les conditions d'âme dont elle ne saurait se passer pour conquérir tous les suffrages.

Il y a pourtant, il faut en convenir, une différence réelle entre les deux arts : l'œil s'intéresse plus facilement à de pures images que l'oreille à des sons, ou plutôt le plaisir des sons appartient surtout à la musique, et la poésie, imparfaitement douée à cet égard, est dans l'heureuse nécessité de satisfaire préférablement la pensée. Mais, si la peinture a, dans l'intérêt des yeux, une tâche plus étendue à remplir, si elle doit plaire par des images bien rendues, avant de captiver par l'expression, la question du but n'en domine pas moins toutes les autres, et le peintre qui touche, même si l'image qu'il a produite laisse quelque chose à désirer, doit être placé au-dessus de celui qui rend parfaitement l'image sans s'ouvrir le chemin du cœur. Soutenir le contraire, c'est rabaisser l'art qu'on voudrait exalter ; c'est céder inutilement aux lettres, en le rangeant bien au-dessous de la poésie.

Nous n'en serions pas là si, par l'influence de plusieurs

causes, inutiles à rappeler ici, l'atelier n'eût, de nos jours, passé dans le salon. Comme il arrive constamment, surtout aux Français, on est tombé d'un excès dans un autre. Autrefois, la pratique de l'art était un arcane, et le public, étranger à ces secrets, se laissait aller à ses impressions naturelles. Aussi, des talents incontestables, pour n'avoir pas marché dans le sens de l'émotion du jour, restaient-ils souvent méconnus; en cherchant à les venger d'une injuste indifférence, on a appris tant bien que mal, au public, une langue nouvelle, on l'a accoutumé à raisonner à tort et à travers sur les questions de métier; et c'est à l'aide de ces prétentions confuses que le charlatanisme de la brosse et de l'ébauchoir s'est emparé des grandes positions de l'école.

J'assistais un jour à la représentation du *Gendre de M. Poirier*, jolie comédie qui a contribué à faire un académicien. Dans une des scènes de cette pièce, on apporte un petit tableau, et les personnages qui le regardent, présentés eux-mêmes comme l'élite de la société élégante, se mettent à raisonner sur cet ouvrage. C'est un assaut de remarques empruntées à la pure pratique; le jargon technique de la dame le dispute à celui des hommes, et cet étalage prétentieux ne décèle pas, chez l'auteur qui l'a introduit dans son dialogue, la moindre nuance d'ironie. J'écoutais ce malheureux verbiage, et, seul de tous les spectateurs sans doute, je me sentais le cœur serré : « Voilà, me disais-je, une image fidèle de ce que les vrais artistes ont maintenant à souffrir. Que faire? comment lutter contre une telle sottise douée d'une telle

assurance? Avec cette promiscuité d'impressions matérielles, l'art ne peut plus être qu'une captation, comme le métier des couturières et des marchandes de modes. »

Ce qui fait, à nos yeux, la supériorité d'Ary Scheffer, c'est d'avoir, avec des moyens incomplets, lutté victorieusement contre la prétention de faire l'artiste, aujourd'hui commune aux Turcarets de toutes les classes; et son triomphe est d'autant plus remarquable que la trempe de ses armes était moins parfaite. Dans nos précédentes réflexions, nous avons insisté sur l'influence de son origine hollandaise, sur l'imperfection de son éducation comme peintre, sur sa révolte contre Pierre Guérin, son maître, sur l'inutilité des efforts héroïques qu'il fit plus tard pour remédier entièrement aux conséquences d'un aveuglement passager. N'exagérons rien pourtant dans ces aveux. Le domaine de l'art est si vaste, et la variété des moyens d'exécution si grande, qu'une indigence évidente à certains égards n'implique pas, ce qu'on voudrait vainement établir au désavantage d'Ary Scheffer, une impuissance générale. Dites qu'il est faible dans l'imitation, monotone et sans variété dans le contour, inhabile dans le modelé, sans force dans la couleur : nous répondrons qu'il possède à un degré supérieur une qualité capable de compenser à elle seule tous ces inconvénients. Il a l'entente de l'ensemble, il sait conduire un ouvrage, en subordonner les détails à la pensée dominante; il est complet, harmonieux, sans disparate, dans ce qu'il peut et même dans ce qu'il veut faire. Je n'ai jamais été plus frappé qu'en parcourant l'Exposition actuelle de ce genre

de supériorité chez Ary Scheffer. On la trouve dans ses premiers et dans ses plus imparfaits ouvrages, de même que dans ses chefs-d'œuvre. C'est là ce qui fait, indépendamment du don de l'expression que personne ne lui conteste, le cachet de son talent.

A ce sujet, je veux citer une anecdote que je tiens d'un des anciens camarades d'atelier d'Ary Scheffer, et sur l'exactitude de laquelle je ne puis avoir aucun doute. Le jeune peintre venait d'achever la *Veuve du soldat*, et il apportait cet ouvrage à son maître ; Guérin se récrie : « Ah ! Scheffer, lui dit-il, comment est-il possible que vous abandonniez ainsi la grande peinture ? Renoncez-vous d'avance à tous les succès que je vous avais prédits ? — Monsieur, lui répond le futur auteur de *Saint Augustin*, j'aime ma mère et j'ai besoin d'argent : j'en ai besoin pour elle et pour moi. Ne vous affligez pas, si je m'engage à présenter dans une autre route : quand ma réputation sera faite et ma position assurée, je reviendrai sur mes pas, et peut-être alors ferai-je plus d'honneur à mon maître qu'il n'a l'air de l'espérer maintenant. »

Si l'on considère avec attention les derniers chefs-d'œuvre de Scheffer, on s'étonne de l'analogie qu'ils présentent avec les exemples laissés par Pierre Guérin. Ce dernier n'était point élève de David. Tout en subissant l'influence alors irrésistible de ce grand maître, il ne s'était jamais façonné à cette imitation énergique qui faisait le fond de l'enseignement du peintre des Horaces, mais il compensait ce désavantage par une admirable intelligence de l'effet général.

Dernièrement encore, dans les galeries de Versailles, je comparais entre eux les ouvrages inspirés par la campagne d'Égypte à Girodet, à Gros et à Guérin, ouvrages dont la réunion semble comme l'épopée des derniers souvenirs des Croisades. Comparé à ses émules, Guérin, dans son tableau du *Pardon accordé aux révoltés du Caire*, a l'avantage de l'entente, de l'expression juste et de l'harmonie. La faiblesse du modelé, l'imperfection du dessin, sont amplement rachetés par les qualités d'ensemble. En est-il autrement d'Ary Scheffer, et le genre de supériorité que je viens de constater chez ce dernier artiste, supériorité qu'il portait en germe, et qui ne s'est pas affaiblie dans ses tentatives les plus hardies, ne doit-il pas être considéré comme l'accomplissement de la promesse qu'il avait faite à son maître ?

La carrière d'Ary Scheffer se divise naturellement en trois époques comme en trois genres de peinture. A sa jeunesse appartient la peinture familière, véritable certificat de naissance néerlandaise ; son âge mûr excelle dans la peinture romanesque ; il n'arrive à l'histoire, dans la noble et haute acception du mot, que par les efforts qui signalèrent une vieillesse prématurée.

Ce n'est pas que, dès l'origine, il n'ait eu l'ambition d'atteindre ce but. A quinze ans, ne peignait-il pas déjà *Annibal jurant de venger la mort de son père* ? Il aurait été curieux de voir cette tentative d'enfant. Mais autre chose est vouloir, autre chose est réussir. En suivant l'ordre chronologique du livret, je trouve d'abord *la Veuve du Soldat*, *la Veuve du Marin*, *le Baptême*, *la*

Mère convalescente, la Tempête, l'Épisode de la retraite d'Alsace, la Sœur de Charité : ces ouvrages auraient pu suffire à l'ambition d'un peintre. Les moyens y sont faibles, les résultats considérables. Il semble que la ballade écossaise et allemande, dans sa douceur mélancolique et dans sa sobriété digne des Grecs, soit descendue sur cette jeune imagination pour l'embaumer de l'inspiration la plus délicate. Une touche légère, souvent même un frottis timide, suffisent déjà pour faire vibrer dans le spectateur toutes les cordes de l'âme. Une vérité toujours distinguée, point de manière, encore moins d'exagération, telles sont les qualités de maître qui recommandent ces heureux essais.

La peinture romanesque a été le second degré du génie de Scheffer. Je le disais plus haut, le romantique n'est souvent que le romanesque. J'ajoute ici que le caractère du romanesque, c'est de substituer l'imagination à la vérité. Cette seconde carrière commence sérieusement, pour Ary Scheffer, à la première scène de *Lénore* (n° 22 de l'Exposition); on sent déjà, dans cet ouvrage, le souffle du poète. L'expression des différents épisodes, heureusement diversifiée, n'est pas dépourvue de grandeur : partout se montre l'empreinte de l'antique chevalerie. *Marthe et Marguerite* (n° 23), qui inaugure la série des sujets empruntés à Faust, a de la mièvrerie, et l'expression donnée à la vieille entremetteuse est d'un genre que l'artiste n'a heureusement plus cherché. Mais on s'élève avec le premier *Larmoyeur* (n° 26), et l'on touche à la perfection relative dont cette application de la pein-

ure est susceptible, par le *Faust dans son cabinet*, et par la *Marguerite au rouet* (n° 27 et 28). C'est là que s'arrêtent obstinément les personnes qui accusent Ary Scheffer d'avoir dévié plus tard de sa vocation, et nous comprenons cette manière de sentir. En contemplant un beau Rembrandt, un délicieux Gérard Dow, on ne pense pas à Raphaël. Mais est-ce à dire qu'Ary Scheffer n'ait eu dans l'âme que la force souvent artificielle de Rembrandt, ou que la sensibilité tempérée de Gérard Dow? Si l'aspiration qui l'entraînait au delà d'un but déjà si complètement atteint ne fut pas d'abord sans imprudence, le succès définitif a, selon nous, complètement absous sa témérité.

Il ne faut pas même, pour la période romanesque du talent d'Ary Scheffer, s'en tenir aux tableaux que nous venons de citer en dernier lieu. La nouvelle manière de peindre, qui se montre déjà dans la *Marguerite à l'église* (n° 30), n'est pas étrangère au *Giaour* (n° 32), touche le but dans la *Marguerite sortant de l'église* (n° 38), — ouvrage dont je m'étonne que l'habile critique du *Moniteur* n'ait pas senti la supériorité, — et on la retrouve encore, quoique modifiée avec un certain désavantage, dans le *Faust à la coupe* (n° 90) et dans la *Marguerite à la fontaine* (n° 92), elle montre que l'artiste avait bien fait de chasser les ténèbres protectrices d'une peinture enfumée à l'aide du bitume, et d'aspirer à une limpidité sans laquelle on ne se distingue pas du nombre des habiles escamoteurs.

Les trois *Mignon*, j'en conviens, ne sont pas conçues

dans la vérité du modèle, comme les *Faust* et les *Marguerite*. Marguerite est bien de son pays, et M^{me} Miolan-Carvalho l'a hautement prouvé, lorsque récemment, dans l'opéra de M. Gounod, avec un art de mime qu'on ne lui avait pas soupçonné, elle a, en se modelant sur un des tableaux de Scheffer, réalisé le type vivant de la simple fille allemande, tel que le poète l'avait conçu. La Mignon de Scheffer est trop rêveuse et trop septentrionale pour une petite bohémienne qui regrette les feux du Midi au milieu desquels elle était née. Mais faut-il en vouloir à l'artiste de nous avoir sauvé quelques-unes des intentions matérielles, et presque honteuses, du roman de *Wilhelm Meister*?

Dans le commencement de ce travail, j'ai décrit la marche qu'Ary Scheffer avait suivie pour arriver à l'austère vérité de l'histoire. Là, les rêves de l'imagination font place à tout le sérieux de la réalité, prise dans son acception la plus haute. Là, comme dans Virgile, c'est le palais voisin qui brûle : *Proximus ardet — Ucalegon*; c'est de nous et de notre destinée qu'il s'agit. Le peintre nous fait entrer dans les douleurs des peuples opprimés, dans les sacrifices des martyrs, dans les mystères de l'intervention divine, dans les espérances du salut.

Je marquerais ainsi les étapes suivies par Ary Scheffer pendant sa dernière carrière : *les Femmes Souliotes*, — *Françoise de Rimini*, — *Saint Augustin et sainte Monique*, — *les Saintes Femmes au tombeau*, — *Ruth et Noémi*, — *Jacob et Rachel*, — *la Tentation du Christ*, — *le Christ au roseau*, en finissant par les tableaux que la mort a interrompus, *l'Apparition du Christ à la*

Madeleine, et l'ébauche vraiment sublime de l'*Ange annonçant la résurrection*.

J'intercale dans cette énumération la *Françoise de Rimini*, quoique romanesque ; et je laisse à part, avec les ouvrages qui manquent à l'Exposition, le fragment de composition destiné à la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Eustache, que l'artiste a intitulé les *Douleurs de la terre*. Le premier de ces tableaux, en se répétant, est arrivé à la hauteur de l'histoire, et le second, malgré sa première destination, est dans une gamme intermédiaire, que l'art des transitions, depuis le désespoir jusqu'au sentiment de la béatitude, n'absout pas complètement du reproche de mollesse et d'embarras.

Il faudrait faire aussi une place à part aux portraits, défectueux presque toujours sous le rapport de l'imitation, inspirés jusqu'au sublime lorsque l'artiste y a laissé l'empreinte des sentiments les plus intimes de son âme. Comme il s'est retrouvé Hollandais, dans la meilleure acception du mot, lorsqu'il a voulu peindre sa mère (n° 48)! Quelle émotion dans l'emploi du clair-obscur! et combien on jouit de la plus haute prérogative qui appartienne aux artistes supérieurs, c'est-à-dire la subordination des moyens d'exécution au but de l'art, quand on voit la même main qui disposait de la magie des effets, aventurer son inexpérience dans le modelé de la terre et le maniement du ciseau (n° 96) pour rendre cette majesté de la mort, que Dieu a laissée aux yeux qui savent voir, comme une garantie de l'immortalité! Des deux effigies de M^{me} Scheffer la mère, l'une en pein-

ture, l'autre en marbre, l'une vivante et l'autre couchée sur la tombe, il faut rapprocher le portrait de M^{me} Guizot, autre chef-d'œuvre de sentiment austère, où l'auteur, pour rendre ce que la vieillesse, le malheur et la vertu ont de plus vénérable, s'inspirait du souvenir de ses sentiments domestiques.

Qu'ajouterais-je, d'ailleurs, à la simple énumération des productions historiques d'Ary Scheffer? Où en serait sa gloire, s'il s'en était tenu aux moyens employés à rendre les *Femmes Souliotes*? C'est ici qu'il faut, en finissant, repousser le reproche qu'on fait à l'artiste d'avoir abjuré sa manière naturelle pour se ranger parmi les imitateurs impuissants de M. Ingres. Nous l'avons dit et nous en conviendrons sans difficulté, il fut un moment où l'exemple de M. Ingres fut souverain aux yeux d'Ary Scheffer. Il avait lui-même contribué, dans l'entraînement de sa jeunesse, à faire dévier l'école française; on l'avait vu, comme ses compagnons de révolte, renier la voie sacrée de Lesueur et du Poussin. Lorsque l'opinion, ramenée à des idées plus justes et plus hautes, se déclara en faveur de M. Ingres, un rayon de lumière pénétra l'âme de Scheffer. Il s'agissait pour lui, comme pour tant d'autres, de brûler ce qu'il avait adoré, d'adorer ce qu'il avait brûlé. Au risque d'annuler ses propres succès, le grand et magnanime artiste n'hésita pas à suivre le mouvement de sa conscience. Quoiqu'il eût le sentiment qu'arrivé à un certain âge, on ne remédie qu'imparfaitement aux défauts de son éducation, il recommença courageusement l'étude de la peinture, et,

comme après tout on ne fait qu'en voyant faire, la palette de M. Ingres ne lui fut pas sans une utilité momentanée.

Mais il ne faut pas non plus exagérer l'influence du peintre du *Vœu de Louis XIII* sur celui de *Saint Augustin*. La comparaison de ces deux tableaux suffit pour réduire un tel rapprochement à sa juste valeur. Les critiques, qui ne trouvent absolument plus rien dans le *Saint Augustin* — ce sont les expressions textuelles du *Moniteur* — n'en diraient pas autant du *Vœu de Louis XIII*. Ce dernier ouvrage est en son genre extrêmement habile, et, dans celui d'Ary Scheffer, il n'y a rien qui tienne de l'habileté. C'est sans doute un prodige qu'avec une telle sobriété de moyens, avec un tel dédain des ressources de l'effet, on ait pu s'emparer si absolument de toute âme croyante, et qu'un tableau à peine peint ait le privilège de faire entre tous les autres tableaux, et selon les dispositions du spectateur, rêver, penser ou pleurer. On n'a jamais poussé plus loin le mépris de la matière, mais c'est aussi le triomphe de l'âme.

Voilà ce qui nous autorise à dire qu'Ary Scheffer s'est élevé au-dessus de tous les artistes contemporains. Il a conquis l'avantage le plus rare à notre époque, c'est-à-dire la foi. Il ne touche pas seulement alors, il aide à croire, il excite à la prière; et c'est pourquoi Dieu fait homme lui a concédé le plus grand de tous les privilèges que puisse ambitionner un artiste chrétien, celui de le peindre. Qui que vous soyez, je vous plains, si dans les têtes du Christ de la *Tentation* (n° 84) et de l'*Ecce Homo*

(n° 85), vous ne distinguez qu'un reflet de poésie. Malgré votre talent et votre intelligence, vous nous laissez un trop grand avantage, — à moins que vous ne consentiez à vous agenouiller avec nous.

TU MARCELLUS ERIS

DE M. INGRES

GRAVÉ PAR M. SIMON PRADIER

9 juillet 1833.

J'ai tenu tant de place dans le feuilleton du *Temps* pendant deux mois, j'ai fait tant et de si longs articles à propos du salon dernier, qu'à peine l'exposition close, je me suis imposé pour pénitence un ou deux mois de mutisme. Ce n'est pas que la matière ait manqué à la critique : la chambre et l'administration m'en auraient fourni abondamment. Mais je suis de ceux, par indolence peut-être, qui voudraient que de temps en temps on laissât aux lecteurs de journaux le plaisir de faire eux-mêmes leurs réflexions sur les événements du jour. Peut-être encore ne reprendrais-je pas la parole, si je n'avais quelques vieilles promesses à acquitter, entre autres celle que j'ai faite le jour que je m'abstenais de parler des gravures exposées au salon.

Si j'avais eu, par exemple, la place et le temps nécessaires pour achever ce que j'avais à dire du talent de M. Ingres, c'eût été pour moi une bonne occasion d'examiner le sentiment de composition de ce maître, que d'analyser l'estampe que M. Simon Pradier nous a donnée d'après le *tu Marcellus eris* de la villa Miollis. L'histoire de cette estampe est elle-même une des singularités de notre époque. Exécuté, je crois, vers 1812, le tableau original ne comprend que quatre figures : Auguste, Livie, Virgile debout, déroulant, à mesure qu'il lit, le manuscrit de l'*Énéide*, et Octavie s'évanouissant sur les genoux de son frère, en entendant l'éloge funèbre de Marcellus. La forme du tableau est plus large que haute, les accessoires peu nombreux et de cette simplicité rustique que l'histoire prête bien, par comparaison, au cauteleux Octave, mais que l'école de David, toute préoccupée des Curius et des Cincinnatus, était seule capable de prendre au pied de la lettre. Il en arriva de ce tableau comme des autres productions de M. Ingres à cette époque. N'ayant pas franchi la publicité de Rome, alors assez restreinte, placé dès l'origine dans le salon de la villa qu'occupait le gouverneur français de la cité pontificale, il attira quelques regards d'artistes et de curieux, tant que la fortune ne fut pas infidèle au drapeau tricolore; mais dès que la tempête réactionnaire eut balayé de l'Italie Miollis et ses soldats, dès que la villa saluée si régulièrement par les flots des clients romains eut vu ses gonds se rouiller et l'herbe repousser dans ses cours, le Virgile de M. Ingres eut sa part de défaveur et d'oubli.

Quelques-uns s'en souvenaient pourtant, témoin *le grand* Camuccini qui, chargé de composer le frontispice du Virgile de la duchesse de Devonshire, ne dédaigna pas de dérober au peintre français la pensée de sa composition, tout en dégradant le caractère de cette composition par un style lourd et convenu, et en tâchant de dissimuler son emprunt sous le luxe des accessoires.

En 1824, M. Ingres, de retour en France, M. Ingres, qui avait déjà fait graver par M. Simon Pradier son tableau de Raphaël et de la Fornarinè, songea à confier son Virgile de la villa Miollis au burin du même artiste. Mais, dans l'intervalle, les idées de M. Ingres avaient subi de notables changements. Il ne voulait plus son tableau tel qu'il l'avait exécuté d'abord ; que sais-je ? peut-être le plagiat de Camuccini lui avait-il profité sous certains rapports ; bref, M. Ingres, qui ne pouvait exécuter à distance les changements qu'il avait dans la tête, chargea M. Louis Dupré, résidant alors en Italie, de faire un dessin de son Virgile, et lui indiqua en même temps les moyens qu'il devait employer pour tirer un tableau en hauteur de la toile oblongue qu'il avait sous les yeux. A ces corrections, nous gagnions une statue de Marcellus, dont l'ajustement, il est vrai, était peu approprié aux habitudes de l'art et de la religion romaine en pareil cas, mais qui avait le mérite d'expliquer clairement le sujet ; nous y gagnions aussi une plus large disposition de la lumière, un goût d'ameublement plus conforme aux habitudes du siècle d'Auguste. Peut-être y avait-il quelque inconvénient à augmenter ainsi démesurément le champ de la toile au-

dessus des figures : mais, en somme, l'ouvrage restait très-amélioré.

J'ai revu il y a quelque temps le dessin de M. Dupré chez un de nos amateurs les plus distingués, et je puis vous assurer que c'est un très-bel ouvrage, un ouvrage dont on comprend à peine la réussite quand on songe que M. Dupré opérait sur des *pentimenti* qui lui arrivaient par la poste, confiés à de petits carrés de papier. Ce dessin a servi de base au travail de M. Simon Pradier ; mais je ne saurais vous dire combien la composition et les détails ont encore changé de fois pendant cette longue étude. Il n'y a pas un trait de cette planche qui n'ait été revu, retourné, refait par M. Ingres lui-même. Il semble que le peintre ait tenu pendant plus de six ans la main du graveur, le forçant de suivre toutes les nuances de son imagination, toutes les incertitudes de sa pensée ; en sorte que c'est à peine si, malgré le talent éprouvé de M. Simon Pradier, nous devons ou nous osons parler de lui à l'occasion de sa planche. Il nous serait si difficile de distinguer ce qui lui appartient en propre dans ce beau travail, que c'est à M. Ingres seul qu'on se sent tenté de demander compte des défauts qui peuvent se présenter dans cet ouvrage, comme aussi la louange que réclame l'estampe remonte presque sans intermédiaire jusqu'à l'auteur du tableau.

Si l'on ne connaissait pas l'historique de la planche de M. Pradier, on aurait peine à comprendre comment un homme serait monté si subitement de la classe des graveurs de mérite au rang des plus habiles maîtres de notre

époque ; si on ne savait pas que cette planche est comme un dépôt des idées de M. Ingres depuis 1812 jusqu'à 1832, on ne pourrait expliquer la contradiction qui, malgré tous les soins du peintre, existe entre certaines parties de ce bel ouvrage. Ainsi, la figure de Livie, drapée avec roideur, théâtrale de pose et d'expression, aussi peu conforme que possible aux portraits que l'antiquité nous a laissés de cette impératrice, contraste d'une manière bizarre avec les deux têtes de Mécène et d'Agrippa, placés comme spectateurs dans l'angle du tableau, et dont les traits réalisent avec un rare bonheur le type romain du premier siècle de l'empire. C'est que la Livie est de 1812 : M. Guérin ne l'aurait pas faite autrement, M. Guérin appelé par la nature à commenter en contours élégants la poésie pure de Racine, et non à creuser l'âpre sillon de la peinture vraiment historique. Le Mécène et l'Agrippa sont de l'année dernière ; c'est l'œuvre d'un peintre à qui le mouvement du siècle, ce mouvement qui est plus et mieux que le romantisme, a appris à voir l'antique dans toute la variété du vrai. Mais ce qui appartient à l'origine de l'ouvrage, ce qui peint M. Ingres tout entier mieux que les défauts de la Livie ou le mérite du Mécène, c'est la figure du Virgile. Rien n'est simple et heureux comme l'ajustement de cette figure, rien n'est neuf comme sa draperie ; vous trouvez ici un je ne sais quoi de tendre, de doux et de gravement sensible qui semble combiner les qualités de Raphaël avec celles de Lesueur. On se console ainsi de s'apercevoir que le peintre n'arrive pas à rendre la douleur d'Octavie, et que tout en pour-

suivant un certain genre d'expression déchirante qui lui échappe, il oublie la correction, condition à laquelle il est du propre des artistes de sa trempe de paraître plus fidèles qu'ils ne le sont en effet.

M. Ingres, graveur, mériterait aussi un examen approfondi : comme en définitive c'est le peintre qui domine en lui, vous remarquez dans sa manière d'opérer peu de goût pour les grands effets du burin : partout le travail, aussi serré que possible, suit avec une timidité persévérante les indications du tableau ; il en résulte, non un défaut d'ensemble (car à cet égard la planche offre une unité remarquable), mais un ton lourd et gris, qui répugne à la nature, dans une scène éclairée par le feu large et vacillant d'une grande lampe. Il ne suffit donc pas que le peintre dirige le graveur : la science du graveur n'est donc pas inutile ; on peut abuser de ses moyens, on ne doit dans aucun cas s'en passer. Pesne, que les peintres citent toujours comme un exemple de l'abdication du burin, Pesne n'était pas si maladroit qu'il s'en donnait l'air : la science de conduite et le parti d'effet sont tout aussi décidés dans ses planches les plus rudes que dans les plus brillantes études de Wischer. Si un tel parti se trouvait dans le Virgile Ingres-Pradier ; si, par exemple, la vigueur des ombres répondait à l'éclat de la lumière sur les parois du fond de la salle, nous aurions peut-être ici le chef-d'œuvre de la gravure moderne ; mais qu'on se rassure, les Desnoyers et les Dupont ne sont pas encore détrônés.

LE MARTYRE
DE SAINT SYMPHORIEN

TABLEAU DE M. INGRES

11 Mars 1834.

Peut-être eût-il été plus prudent de ma part d'attendre que la réflexion eût mûri mon étude du Saint Symphorien, et dans le fait mon intention était de reculer autant que possible le compte que j'ai à rendre de ce tableau. L'ardeur de la discussion qu'il soulève a dû changer mes dispositions; je crains d'ailleurs que quelques-unes des paroles qui me sont échappées à la première vue de l'ouvrage n'aient été mal interprétées; c'est toujours courir un danger que de prétendre déterminer en peu de mots le caractère d'une œuvre dont les beautés et les défauts se refusent presque à l'analyse.

Si je consultais l'indignation que j'éprouve en voyant souiller d'injures grossières une production aussi élevée que le dernier tableau de M. Ingres, il me serait facile de

céder à une récrimination enthousiaste, et de me dissimuler à moi-même, pour la cacher aux autres, l'impression douteuse ou pénible que me font éprouver quelques détails du Saint Symphorien. Mais autant est honteuse pour une nation éclairée cette disposition au dénigrement et au sarcasme, qui se manifeste chez nous quand apparaît une œuvre d'une pensée abstruse, autant la contagion de l'enthousiasme est dangereuse chez ceux qui se flattent de pénétrer cette écorce. Parmi les hommes de la génération qui a précédé immédiatement celle à laquelle appartient M. Ingres, nul peut-être n'avait été plus généreusement doué pour la peinture que Girodet. Girodet eut donc, dès ses premiers pas dans la carrière, des partisans passionnés comme en aura tout homme qui s'ouvre une voie neuve. L'ardeur trop souvent inconsidérée des amis de Girodet produisit dans la masse du public une réaction contre ce peintre, et Girodet, qui aimait mieux se fier à ses louangeurs que de peser à la balance de la raison les attaques de ses ennemis, Girodet se buta contre la critique et chercha, en haine des ignorants, des chemins non battus, des détours obscurs de l'art, dans lesquels, tout grand peintre qu'il était, il ne tarda pas à s'égarer.

A ce point de la carrière de Girodet, le public se divisa en trois camps, les uns reniant à tout jamais les doctrines bizarres du peintre d'Atala, les autres contenus par les cris obstinés de ses partisans dans un silence superstitieux, d'autres enfin se complaisant dans leur admiration engouée et s'excitant les uns les autres à se forger des

sophismes pour exalter ce qui ne tenait plus à l'art que par les moindres côtés. Girodet meurt, et le bruyant *huzza* qu'élèvent ses partisans ressemble un moment à la voix anticipée de l'avenir; la partie moutonne du public se précipite sur les moindres ébauchés de Girodet et les couvre d'or. Puis à mesure que le tumulte s'apaise, la vérité se remontre et grandit; l'impitoyable bon sens soumet à sa balance les aberrations du génie de Girodet, et de cette pyramide de louanges il ne reste qu'une estime assez froide et souvent injuste que notre postérité n'acceptera peut-être encore que sous bénéfice d'inventaire. Plus fin et plus vrai d'organisation que ne le fut jamais le peintre du Déluge, M. Ingres soulève aussi contre lui les intelligences médiocres; il en est de sa peinture comme du caractère des hommes supérieurs qu'un défaut de concession aux usages de la société travestit en orgueilleux ou en sauvages. En revanche il a ses séides qui réactionnent à huis clos contre l'ignorance du vulgaire, qui l'excitent dans ses chagrins, qui le tourmentent de leur propre douleur, alors que ses grandes qualités sont méconnues: amis précieux au cœur de l'homme privé, mais dangereux à celui qu'une destinée fatale a livré, lui et ses œuvres, aux disputes de l'humanité. Ainsi, l'enthousiasme et le nombre des amis exclusifs, en multipliant autour de l'homme de talent les préventions naturelles au foyer domestique, rendent cet homme inaccessible à la voix franche des amis moins ardents, quoique tout aussi sincères. Cet enthousiasme l'isole et fait de sa vie un désert dans lequel il n'entend que l'écho de ses propres pensées.

Quelque temps il marche dans sa force, mais sa force même le trompe, privée qu'elle est du contrôle des opinions étrangères : l'originalité devient bizarrerie, le génie enfante des monstres, et la contradiction à l'opinion générale fait qu'on s'égare tout aussi bien qu'en flattant d'un cœur servile cette même opinion.

Libre à qui l'entend de pousser les hommes de la portée de M. Ingres dans cette périlleuse route ; quant à moi, les exemples passés m'éclairent, et plus je me sens d'entraînement à me prendre d'admiration exclusive pour le peintre du Saint Symphorien, plus je me défie de mes impressions, plus je m'interroge avec sévérité dans ma conscience. Dans cette admirable représentation que M. Ingres nous a donnée, et que M. Sudré a si habilement traduite sur la pierre, du pape officiant dans la chapelle Sixtine, vous voyez à l'extrémité du banc des cardinaux un homme debout, en simple robe noire, et que son attitude modeste isole du cortège somptueux de la cour pontificale. Cet homme, c'est le confesseur du pape ; on ne le choisit pas parmi les intelligences sagaces du sacerdoce : à d'autres la tâche de défendre l'église dans les détours de la chancellerie ; à l'homme humble de cœur, mais droit de conscience, d'avertir le pontife triplement mitré qu'il est homme, et qu'ainsi que tout homme il devra compte à Dieu de sa vie. M. Ingres n'est pas le pape, tant s'en faut ; mais l'enthousiasme des louangeurs est à la tête de l'artiste une auréole tout aussi enivrante que la tiare. Il me semble que ce concert si doux des partisans de M. Ingres ne serait pas déparé par la

voix d'un ami aussi vérace que le confesseur du pape, et qui, l'encourageant dans les voies qui sont le salut de l'art, lui rappellerait quelquefois que le feu du génie a ses cendres, et le vol le plus vigoureux ses écarts et ses chutes.

Au reste, je n'aurais pas besoin de me souvenir des disgrâces illustres du talent pour aborder avec une disposition sévère la critique du tableau de M. Ingres. Il est des qualités tellement frappantes, des volontés tellement décidées dans certains ouvrages, qu'on se sent malgré soi provoqué à l'examen, et que l'observation s'aiguise de toute la force d'admiration à laquelle on se sent entraîné. L'indulgence, les concessions sont bonnes à qui ne peut supporter le poids de l'analyse ; mais un solide champion tel que M. Ingres veut, dans celui qui l'attaque, un jugement aussi sévère qu'éclairé. Quand une œuvre vous a saisi par l'unité, que le but de l'artiste se révèle en traits ardents à votre intelligence, tout ce qui ne concourt pas à ce but, tout ce qui semble entraver ou déparer la pensée de l'œuvre, saute aux yeux, tourmente l'esprit, provoque la franchise de l'écrivain : un défaut grave, découvert dans une peinture de Raphaël, est une lumière pour l'intelligence ; une aberration signalée dans un tableau de M. Ingres est un fanal qu'on allume sur une route obscure et semée d'écueils. Qu'on ne s'attende pas toutefois à retrouver ici tout ce que j'ai dit précédemment sur le matériel de la peinture de M. Ingres. J'ai suffisamment démontré, je crois, en parlant du portrait de 1807 et du portrait de M. Bertin, exposés au salon dernier, com-

ment la peinture de M. Ingres, dominée d'abord par les leçons de David, s'était ensuite éclaircie à la vue des chefs-d'œuvre des écoles florentine et romaine ; comment M. Ingres s'était employé à restituer la peinture par glacis et frottis de ces écoles, et comment plus tard, et surtout après son retour en France, il avait recommencé à empâter, renoncé à refléter, adopté enfin cette gamme sourde et grise qui projette au devant de ses dernières peintures comme un nuage de poussière.

J'ai attribué ce dépérissement de la lumière, chez M. Ingres, à l'effet involontaire qu'avait produit sur ce peintre l'aspect triste et décoloré de nos climats ; j'ai regretté cette limpidité de ses œuvres italiennes, qui le rattachait bien plus directement que ce qu'il fait aujourd'hui à la grande famille des peintres qui ont précédé la fatale école des Carraches. Je n'ai point trouvé dans la largeur et la hardiesse de manière que M. Ingres avait acquises, une compensation suffisante à ce que sa peinture avait perdu comme lumière, charme et pureté. Le tableau de cette année ne change rien aux réflexions que j'ai précédemment développées ; la pente même me semble plus sensible que l'an passé, peut-être seulement à cause de l'importance de l'œuvre, et des conditions plus rigoureuses d'exécution qu'elle impose. Quand je recueille mes souvenirs, et que je me représente le *Christ remettant les clefs à saint Pierre*, de la Trinité-du-Mont, il m'est irréfragablement démontré que le peintre d'alors était matériellement meilleur que le peintre d'aujourd'hui. Je ne voudrais pas toutefois qu'on tirât de mes paroles

une conclusion absolue, ni qu'on me crût complice de ces critiques banales qui opposent l'Ingres d'autrefois à l'Ingres d'aujourd'hui, qui renvoient l'auteur du Saint Symphorien à l'auteur de l'Apothéose d'Homère. Nous savons, grâce à Dieu, la valeur de ces récriminations; nous nous rappelons surtout ce qui fut dit à l'apparition des plus importants ouvrages de M. Ingres. Les sarcasmes de haine ou les hélas de compassion qui s'élèvent aujourd'hui de toutes parts, ne sont que la répétition des scènes passées. Ceux qui se prennent si tard d'admiration pour l'Apothéose d'Homère regrettaient, quand cet ouvrage parut, que M. Ingres n'en fût pas resté au Vœu de Louis XIII; bonnes gens, qui ne s'aperçoivent pas d'avoir cédé à l'opinion d'un nombre restreint; mais ardent et éclairé d'amateurs et d'artistes, et qui prennent pour leur propre opinion l'écho d'une opinion repoussée par eux d'abord avec colère et dédain!

Il est un autre point de vue sous lequel on aurait plus de profit à envisager la peinture actuelle de M. Ingres. Avec un peu de bonne volonté, mais sans ironie surtout, ce dont je tiens à me défendre, on pourrait comparer les trois manières de M. Ingres aux trois manières de Raphaël. Raphaël aussi avait senti, bien jeune encore, s'appesantir sa main et se manier son contour : Raphaël ne se faisait pas plus faute que M. Ingres d'écouter aux portes, et le fantôme de Michel-Ange troublait son sommeil, comme trouble peut-être celui de M. Ingres la pré-tention exclusive au vrai de certains chefs de notre école moderne. Puis, il est sans doute dans notre nature une

loi absolue qui grave au front des ouvrages l'âge de leurs auteurs, qui transforme l'inspiration en habitude et l'expérience en pratique : loi aux effets de laquelle n'ont pas échappé certains génies délicats, mais faibles, et dont ne se rachètent d'autres génies plus vigoureux que par un rajeunissement imprévu d'idées, une séve d'août telle que Titien l'a montrée en peinture, Gluck en musique, Racine en poésie. La mort a laissé la question indécise à l'égard de Raphaël ; à peine entré dans ce maniérisme encore sublime qui caractérise les cartons d'Hamptoncourt, Raphaël vit se briser le pinceau dans ses mains, et la postérité ignorera toujours si, après cet écart, le peintre de la Dispute du Saint Sacrement aurait recouvré plus tard la virginité de ses pensées. Cette pente à l'affectation et à l'abus de la force que n'a pas évité le plus beau génie de la peinture moderne, M. Ingres se prend un peu plus tard à la suivre. S'apercevra-t-il à temps de cet écueil, ou n'est-ce qu'une illusion qui nous frappe, illusion causée par la nature âpre du sujet que M. Ingres a dû traiter ? En attendant, il existe une différence fondamentale entre la troisième manière de Raphaël et la troisième manière de M. Ingres, toute comparaison des personnes cessante : c'est que Raphaël n'avait pas perdu sa lumière. A mesure qu'il avançait, sa peinture devenait plus cuite et plus ferme ; celle de M. Ingres ne cesse de graviter au gris : l'un exagérait la solidité des carnations, l'autre s'enveloppe dans le brouillard comme un poète d'Écosse. A l'Italie, le mérite d'avoir conservé intacte la gamme lumineuse de Raphaël ; à la France, le reproche d'avoir attristé la palette de M. Ingres.

Quoi qu'il en soit, il ne se pouvait offrir en peinture un sujet qui admît, plus naturellement que le martyre de saint Symphorien, cette décroissance de lumière à laquelle M. Ingres n'a point su se dérober. Transplantés sous le ciel de la Gaule septentrionale, les arts et la civilisation de la Grèce s'étaient assombris comme ce ciel. Les dieux auxquels l'édit de Dioclétien obligeait les chrétiens de sacrifier, ces dieux ne reconnaissaient plus les étoiles sous lesquelles s'élevaient leurs sanctuaires : ils souffraient de la pluie et de la gelée. Ainsi, nous nous rappelons d'avoir vu l'Apollon du Belvédère et la Vénus de Médicis pleurer leur ciel d'Italie sous les voûtes humides du Louvre. Un sujet de mœurs et de costumes antiques représenté dans une atmosphère pareille à celle que nous respirons, n'est-ce pas l'emblème le plus naturel de la révolution forcée qu'a subie le talent de M. Ingres ? Lui aussi n'est-il pas captif et souffrant sous notre ciel, et ne peut-il pas demander compte du dépérissement de ses teintes au pays même qui lui reproche de manquer de couleur et d'éclat ? Pour mon compte, si je retrouvais dans le Martyre de saint Symphorien le prestige de la couleur vénitienne, si j'apercevais aux portes de la colonie d'Augustodunum autre chose que ce brouillard matinal qui, chez nous, décolore les objets, rapproche et confond les distances, je n'éprouverais pas la moitié de l'impression austère et douloureuse que me cause le tableau de M. Ingres. Ce premier point admis, je me plais à suivre le peintre dans les réflexions qui ont dû s'emparer de lui à la vue de son sujet. Je le surprends rassemblant dans sa pensée toutes

les circonstances qui font du martyre d'un chrétien en Gaule, au second siècle, l'un des spectacles les plus graves et les plus poétiquement tristes de ce monde, cet appareil nomade de la puissance impériale, cette population indigène, âpre comme la glèbe à laquelle elle était attachée, ces barbares, étranges de formes, horribles d'aspect, que les fluctuations du monde lançaient au milieu des villes et des armées romaines, ces barbares, transformés en licteurs, et qui, en servant les caprices sanguinaires du despotisme, s'exerçaient à fonder leurs propres conquêtes ; puis, au milieu de ces éléments antipathiques et discordants, la famille calme, pure, des néo-chrétiens, cette famille qui rachetait le monde à l'exemple de son Dieu, et dont le sang régénérail, comme une rosée, l'espèce humaine.

Considéré sous ce point de vue, le Martyre de saint Symphorien offre à la peinture une vaste carrière, trop vaste peut-être, trop féconde en contrastes, pour un peintre qui s'est jusqu'à présent préservé, comme d'un écueil, de la ressource offerte par le choc des passions et le développement de l'expression. M. Ingres a fait abonder dans son cadre toutes les oppositions que fournit la philosophie de l'histoire, et, par cela même, il s'est imposé la tâche presque inabordable de réaliser matériellement une foule de détails qui ne sont clairs et présents qu'à la pensée du philosophe. Curieux de prouver que l'énergie des mouvements et la science anatomique ne lui sont pas plus étrangers que la pureté, la grâce, la chasteté des têtes et de l'ajustement, il a saisi vivement l'occasion qui s'of-

frait à lui d'exprimer les natures fortes et vulgaires, et cela avec la noble insouciance du talent, sans s'inquiéter si son organisation ne posait pas des bornes absolues à sa volonté, et s'il lui était permis de se vouloir impunément anatomiste et michelangesque, comme il est naturellement l'émanation d'André del Sarte et du jeune Raphaël. M. Ingres, pour son malheur, a affaire à des juges qui d'une main montrent l'excès de l'audace comme le but de l'art, et de l'autre repoussent dédaigneusement toute audace qui du premier coup n'atteint pas ce terme. En avant de son tableau, il a jeté ses deux licteurs, épreuves incomplètes d'une pensée puissante, véritables pierres d'achoppement auxquelles se bute l'intelligence de la foule, et qui tourmentent par je ne sais quelle bizarrerie les esprits droits, mais simples, que la poésie du tableau de M. Ingres devrait naturellement impressionner.

Mon but, à moi, n'a donc pas été de justifier l'exagération, ni l'incorrection des licteurs de M. Ingres; je ne me suis pas chargé de prouver que celui de droite portât sur ses jambes, ni que la saillie de l'omoplate de celui de gauche ne dépassât pas toutes les possibilités humaines. Seulement il est bon de remarquer combien plus aisément les hommes de nos jours s'accommodent, en fait de vérité, du vide que de l'excès. Je suppose que M. Ingres n'eût pas voulu exprimer d'une part l'âpre pesanteur des races barbares, de l'autre le ravage singulier qu'exerce aux époques de raffinement social, et dans les hommes des classes inférieures, l'influence sur les muscles des travaux corporels combinée avec l'affaissement que produit la

débauche ; si M. Ingres s'était prudemment abstenu vouloir tant prouver à la fois, et nous eût raisonnablement et même finement copié deux modèles à la douzaine. M. Ingres ne serait-il pas absous d'avance ? Que dis-je Ne lui préparerait-on pas des couronnes au lieu de pierres ? Oh ! bonnes gens, bonnes gens, que le grand chemin vous plaît, et que le talent est simple à tâcher de couper des montagnes pour vos menus plaisirs !

Au lieu de vous acharner à ces figures de lecteurs que j'interprète, au moins, si je ne les approuve pas, considérez l'ensemble de l'ouvrage, pénétrez-vous de l'unité du tableau, et vous comprendrez que depuis Lesueur, en France, personne n'a plus hautement conçu une scène dramatique. Dans tous les tableaux de martyrs qu'on conduit au supplice, à partir du *Jésus emmené* de la Passion du Poussin, les peintres ont présenté obliquement les scènes de ce genre, ce qui impose aux principaux personnages l'obligation de se retourner, afin de montrer leurs traits aux spectateurs, d'où résultent, à moins d'un prodige de génie, des poses théâtrales et de l'exagération dans les gestes et les mouvements. N'est-ce pas une grande idée de la part de M. Ingres d'avoir fait s'ouvrir parallèlement la foule et se présenter en face le groupe principal, de façon que les personnages secondaires soient naturellement de profil, les acteurs du drame, par leur simple mouvement, se détachant de la foule dont le rôle n'est que passif ? Les amateurs connaissent une admirable esquisse de M. Gérard, qui représente la rentrée de Marius dans Rome et les pâles sénateurs qui se pres-

sont en tremblant à la rencontre du proscripteur populaire ; cette composition est peut-être la seule qui dispute à M. Ingres la pleine originalité de son invention. Le moment choisi par le peintre est celui où, venant de fouler aux pieds les offrandes qu'on voulait l'obliger de faire aux Dieux, Symphorien s'achemine sous la conduite du proconsul Héraclius au supplice commandé par l'édit de Dioclétien. C'est alors que sa mère, chrétienne comme lui, paraissant au sommet des murailles, l'encourage à supporter le martyre en vue des récompenses qui l'attendent dans le ciel.

Ici M. Ingres, désireux de rapprocher de l'œil ce personnage de la mère et d'en mieux faire sentir l'importance, s'est permis sciemment une violation des lois de la perspective, non-seulement aérienne, mais linéaire. Il résulte de ce rapprochement des figures rassemblées sur la muraille, un tourment pour le regard, tourment si vif que des enfants mêmes s'y montrent sensibles. Je sais bien ce que M. Ingres me répondra : *Je l'ai voulu !* Mais cela, certes, ne me suffit pas. J'admets, et je dois admettre dans l'art des violations presque nécessaires aux lois de la perspective : dernièrement M. Constantin, notre habile peintre de porcelaine, m'en faisait remarquer une très-singulière dans l'architecture de l'école d'Athènes ; mais cette faute, volontaire comme celle de M. Ingres, est insensible ; c'est par tempérament que Raphaël l'a introduite dans son ouvrage, et pour qu'on s'en aperçoive il faut, comme M. Constantin, avoir pour tâche de reproduire l'œuvre originale dans une copie rigoureusement

fidèle. Chez M. Ingres, la faute est brusque, elle saute à l'œil ; l'œil refuserait de l'admettre quand même la raison l'approuverait. Quoi que je fasse, il m'est impossible de me figurer où peut tenir le corps de cette tête et de ces bras qui dépassent la muraille. Je me rappelle toujours le fabliau d'Aristote, dans lequel le grave précepteur d'Alexandre est représenté suspendu dans un panier, à moitié de la tour qui renferme sa maîtresse.

Le reste du tableau me semble, comme arrangement et disposition, tout à fait irréprochable. Je ne comprends rien, je l'avoue, à ceux qui trouvent de la confusion dans une foule, un manque d'air et d'espace parmi des hommes qui se ruent sur le passage d'un supplicié. Il me semble également étrange qu'on reproche au peintre d'avoir profité de tous les intervalles que laissent les figures entre elles pour y placer des têtes de l'expression la plus variée : autant vaudrait brûler tous les exemples que les maîtres nous ont légués, autant condamner cette composition condensée qui est la première condition d'effet dans la peinture historique ; autant substituer aux licences de l'art une nécessité absolue de vraisemblance au bout de laquelle il n'existera plus ni art ni poésie. En agissant comme il l'a fait, M. Ingres n'a point servilement imité les maîtres, il a pratiqué le bon sens de l'art, bon sens dont l'espèce humaine a observé les lois avec simplicité de cœur tant que l'art a été son attribut familier, et qui n'est devenu une affectation, une monstruosité, un épouvantail, que depuis que l'art a cru marcher en abjurant l'un après l'autre tous les caractères de la poésie.

J'aurais plus de peine à justifier le type de nature que M. Ingres a choisi pour son saint, type qu'on retrouve dans presque tous les personnages de la composition : on ne sait vraiment à quelle prédilection attribuer ce choix de grosses têtes sur de petits corps, auquel M. Ingres s'abandonne dans ce tableau. Les bras du Symphorien sont d'une nature musculeuse que n'admet pas la jeunesse du modèle. A gauche du saint, vous voyez une femme dont l'expression est admirable, mais dont les bras sont aussi d'une disproportion choquante avec le reste du corps. Il est une tête que M. Ingres affectionne depuis quelques années, et qu'il applique aux femmes et aux jeunes gens : cette tête est celle de la Victoire qui couronne Homère dans le plafond du Louvre. On ne peut nier le maniérisme de ces bouches tordues, de ces nez aplatis, de ces yeux relevés par le coin comme ceux des Chinoises : M. Ingres abuse de l'emploi de cette tête, qu'il répète jusqu'à cinq fois dans son nouvel ouvrage, et dont on retrouve quelques linéaments sur le visage d'ailleurs profondément expressif du Symphorien. Ces observations n'empêchent pas que la variété des têtes et surtout des passions ne soit un des mérites distinctifs de ce tableau. Ainsi que tous les hommes puissants par la forme, M. Ingres a le don d'exprimer la structure d'un visage et le sentiment qui l'anime, sans en montrer plus qu'une faible partie. Voyez la jeune fille qui croise les mains avec douleur, derrière la femme à l'enfant que j'ai tout à l'heure citée ; voyez l'autre jeune fille, probablement la sœur du martyr, dont on n'aperçoit que le front et

les yeux derrière la figure de la mère. A la gauche du saint et à la droite du spectateur, vous remarquerez une suite de têtes, un vrai chapelet, remarquable au plus haut degré par la diversité des expressions.

Je dois le dire, aucun ouvrage moderne ne m'a plus frappé par la simplicité et la certitude du geste, depuis la passion exaltée du martyr et de sa mère, jusqu'à la stupeur du prêtre, pétrifié de tant d'audace, jusqu'à la froideur du proconsul, que n'anime ni pitié ni colère, et qui ne fait, dans sa conscience de soldat, qu'exécuter l'ordonnance impériale. Cette seule figure du proconsul, avec son bras en avant, vaudrait à un peintre ordinaire une réputation distinguée. Que dis-je? combien comptez-vous de peintres capables d'arriver par des moyens si simples à un tel résultat? Dans le temps où une académie bien rendue plaçait un homme au premier rang de la peinture, que n'aurait-on pas dit de cet enfant qui se baisse pour lancer des pierres à la mère du martyr? Aujourd'hui, on se contente de contester à M. Ingres le droit d'avoir placé cette figure dans un interstice de sa composition. Sait-on seulement ce qu'il faut de science et de génie pour créer quelque chose d'égal au pâtre gaulois de l'angle gauche du tableau; ce pâtre d'une nature et d'une âme jusque-là grossières, et que l'action subite de la foi, développée à la vue du saint martyr, illumine d'un rayon d'intelligence et d'enthousiasme? Puis une telle observation des âges et des caractères, des contrastes si habilement ménagés de force et de grâce, enfin partout, une telle puissance de modelé, une intel-

ligence si profonde des plans, même dans les parties les plus reculées, que la sculpture avec ses ressources d'imitation positive ne saurait produire rien de plus exact ni de plus complet!

J'ai dit avec une entière sincérité l'impression que m'avait causée l'œuvre de M. Ingres. Je n'ai dissimulé aucune des objections que cette œuvre m'a suggérées; je n'ai pas dû taire davantage l'admiration que j'éprouve pour l'ensemble et les principales parties du tableau. Maintenant laissons faire au temps, qui n'abandonne jamais les créations réellement puissantes, qui confond les jugements injustes ou légers, qui donne raison au génie contre l'esprit, et à l'originalité contre la routine. Au reste, et quelles que soient les clameurs du jour, M. Ingres n'a pas le droit de se plaindre. Avec un tableau aussi provoquant que le sien, il n'en aurait en aucun temps été quitte à si bon marché. Aujourd'hui il ne fait qu'essuyer les éclaboussures de la foule, il y a vingt ans on aurait fait de son tableau une affaire d'État; les professeurs, les philanthropes et la police auraient fait éclater leur intérêt pour le goût, la morale et l'ordre public; et qui sait si quelque décret impérial n'aurait pas confiné dans la prison du Tasse l'auteur de cette œuvre, incompréhensible à tant de regards, qu'on appelle le *Martyre de saint Symphorien*?

LA VIERGE

ADORANT L'EUCCHARISTIE

TABLEAU DE M. INGRES

1844.

M. Ingres, quand il envoya son tableau de *Stratonice* à Paris, craignait encore le contact de l'opinion : il se rappelait trop peut-être les jugements divers qui avaient accueilli le *Saint Symphorien*. Mais heureusement pour tout le monde, le succès de la *Stratonice* fut immense ; et, comme nous l'avions espéré, le contre-coup de ce succès inspira au peintre un courage qui, depuis longues années, paraissait l'avoir abandonné. C'est à cette *embellie* que nous devons la Vierge, destinée au prince héréditaire de Russie, et qu'on a baptisée du nom de la *Vierge à l'hostie*. Je ne veux pas trop chicaner sur cette dernière dénomination, qui paraît avoir été généralement adoptée. La formule appliquée au plus grand nombre des Vierges de Raphaël, la *Vierge à la chaise*, la *Vierge au poisson*, la

Vierge à l'œillet, la *Vierge au chardonneret*, a quelque chose de familier qui ne déplaît point, quand la désignation porte sur un accessoire indifférent du tableau ; mais dire la *Vierge à l'hostie*, comme on dit la *Vierge au linge*, c'est s'exprimer d'une manière peu respectueuse et peu intelligible ; en entendant parler d'une *Vierge à l'hostie*, chacun s'imaginera qu'il s'agit d'une *madone* avec l'enfant Jésus et l'hostie en accessoire. C'est pourquoi je voudrais détruire toute équivoque en désignant ce tableau par ces mots : la *Vierge adorant l'Eucharistie* ; la tournure est moins leste, mais le sujet au moins est convenablement exprimé.

Arrivant après beaucoup d'autres qui déjà ont fait retentir leur admiration pour le nouvel ouvrage de M. Ingres, je n'ai plus à élever le public au diapason de ma manière de sentir, je ne connais point un ouvrage de ce peintre, dont le succès ait été moins contesté. Nous ne rencontrons pas cette fois une de ces énigmes qui tourmentent l'imagination du plus grand nombre des spectateurs. Le tableau, exécuté rondement en trois mois, avec tout le souffle de la confiance, ne laisse dans l'esprit de personne ni ambiguïté, ni regret. On remarquait, dans la *Stratonice*, des choses délicieusement ajustées, des détails touchés avec un sentiment ineffable ; mais l'unité manquait dans quelques parties, et parfois la main pouvait sembler vacillante et timide. Dans la *Vierge*, l'exécution est d'une sûreté complète, d'une fierté merveilleuse ; je dirais presque que ce tableau a été peint avec une extrême facilité, non que je fasse le moindre cas de

la facilité proprement dite, surtout depuis qu'un indigne esprit de spéculation, secondé par l'ignorance des gens du monde, a élevé sur le pinacle tant de gens qui n'ont que la brosse et la main. Mais dès qu'il s'agit d'un homme dont les études ont été consciencieuses et persévérantes, la facilité, compagne du vrai sentiment, n'est plus que la conséquence de cette vocation première, sans laquelle on n'arrive à rien d'élevé dans les arts ; la facilité alors c'est l'union de la vocation et du savoir. Or, sous ce point de vue, M. Ingres est un peintre éminemment facile, et jamais il n'en a donné une preuve plus éclatante que dans son dernier ouvrage.

On a été jusqu'à dire que M. Ingres s'était, cette fois, montré coloriste : je ne crois pas que M. Ingres accepte cette louange, ni même qu'il s'en soucie. Nous connaissons depuis longtemps de ce peintre des choses admirablement colorées, personne n'a jamais donné plus franchement leur ton véritable aux étoffes, aux meubles, aux accessoires d'un tableau. *L'Intérieur de la chapelle Sixtine* est conduit dans un sentiment de couleur très-solide et très-vrai ; je citerai encore *l'Odalisque debout*, où l'on trouve une entente de la couleur et du clair-obscur tout à fait digne des Vénitiens. Malgré cela, M. Ingres ne sera jamais classé parmi les coloristes, pas plus que Raphaël, André del Sarto, Fra Bartolomeo, Poussin, Dominiquin ou Lesueur. Ce titre ne lui appartient pas, d'abord parce que la nature ne lui a pas réparti à un degré supérieur l'appréciation de l'influence réciproque des tons les uns sur les autres, devinée par le Titien et

par Giorgion, réduite à l'état de démonstration scientifique par M. Chevreul : ensuite parce qu'un coloriste *pur sang* procède avant tout par la couleur, et ne fait du reste qu'un accessoire ; à cet égard, les coloristes ont de grands mystères que M. Ingres a négligés : c'est là une *gnose* dont bien peu de personnes pénètrent les secrets. J'ai connu à Rome un *grand coloriste* français qui passait son temps à peindre le tapis de sa chambre : il suffisait à Michel-Ange de dessiner d'une seule main pour constater sa puissance : notre grand coloriste atteignait le même but par son étude de tapis.

Cela ne veut pas dire qu'on ne fasse pas bien d'être coloriste quand la nature l'a voulu. Soyez alors Van-Dyck ou Rubens, Gérard Dow, Teniers ou Miéris, vous composerez dans le premier cas une espèce de musique en peinture, dans le genre du *Clavier des couleurs* du P. Castel ; dans le second vous tiendrez un milieu fort honorable entre le peintre et le bijoutier. Mais pour être vraiment un grand peintre, trois conditions éminentes sont nécessaires, lesquelles par leur réunion constituent l'art du dessin, savoir : l'expression, la composition, la forme. La couleur et le clair-obscur, dans cette hiérarchie, ne sont que des ministres des trois puissances souveraines : le peintre les appelle à son aide toujours soumises et subordonnées, quand elles doivent concourir à l'expression de sa pensée. La couleur et le clair-obscur ont travaillé à la *Prison de saint Pierre* du Vatican, à la *Messe de Bolsène*, à la *Mort de saint Bruno*, comme les Hébreux qui construisaient les pyramides, en esclaves.

Vous plaît-il de mettre des piles d'or sur un tableau hollandais, la finesse du pinceau, la délicatesse de la touche et du coloris, figureront dans l'estimation en première ligne : mais quand il s'agit de la peinture de Raphaël, on ne paye pas, on ne taxe pas ; on admire, on se met à genoux.

Si donc vous voulez vous faire une juste idée de la nouvelle Vierge de M. Ingres, ne vous attendez pas à une merveille de coloris ; ne vous préoccupez pas non plus à un certain point du mérite de la nouveauté. On ne fait plus rien de vraiment nouveau dans les arts, quand a fini la courte période de leur apogée. En Grèce on monta depuis Dédale jusqu'à Phidias, on se soutint de Phidias à Praxitèle ; depuis Praxitèle jusqu'aux Antonins on admira et on imita. Il en est de même des temps modernes : un souffle de l'Antique a développé cette seconde fleur qui commence au Giotto, qui s'épanouit à Raphaël, et qui, depuis, n'a laissé que de vagues parfums. La maladie des temps modernes, c'est d'avoir poursuivi le fantôme de l'originalité à tout prix ; c'est d'avoir crié à toute imitation respectueuse et intelligente :

O imitatores, servum pecus!

Ne pourrait-on pas répondre avec bien plus de raison : O novateurs ! troupeau d'esclaves insensés ! qui vous a fait croire que le beau, dans les arts d'imitation, se produisit d'une manière spontanée ? Raphaël, cet homme doué d'une organisation presque divine, a été porté vers

le sommet dans les bras du Pérugin : Pérugin lui-même devait presque tout ce qu'il était à Masaccio et aux autres maîtres des anciennes écoles. Sondez, s'il se peut, toute nature supérieure, vous en trouverez au moins une moitié qui appartiendra à la tradition ; seulement, il n'en est pas des temps où il reste un progrès à faire comme de ceux qui viennent après que l'extrême limite accordée à l'humanité a été atteinte. Dès lors le culte des plus grands maîtres est la première condition de succès pour ceux qui veulent renouveler quelque chose de leurs prodiges. Dominiquin, Poussin, Lesueur, croyaient en Raphaël comme M. Ingres y croit aujourd'hui ; je dirai plus, M. Ingres y croit davantage ; soit que le temps écoulé ait agrandi à ses yeux la figure du maître souverain, soit que, par une espèce de métempsychose, la nature ait infusé, dans le peintre français, quelques parcelles de cette organisation qui fut unique dans les temps modernes. M. Ingres a voulu se faire et s'est fait soldat de Raphaël. Il trouve en lui la solution de toutes les difficultés de la peinture : il s'enveloppe dans les ouvrages de Raphaël comme dans un sanctuaire qui le dérobe à ce que notre époque a de desséchant pour l'âme, d'étriqué, de mesquin et de vulgaire quant à la forme. On pourrait presque dire que M. Ingres préfère Raphaël à la nature, tant il s'est fait une loi sévère de n'interpréter la nature qu'à l'aide de Raphaël ; ou plutôt, M. Ingres croit que Raphaël n'est que la nature dans sa plus haute, dans sa plus ravissante expression.

Le talent de Raphaël fut le produit d'une des combi-

naïsons les plus étonnantes dans l'ordre de la nature. C'était une âme angélique dans un corps passionné et même sensuel. Il ne parvient, dans ses *Vierges*, à rendre la religion qu'à l'aide de l'amour. La collection des *Madones* qu'il a peintes pendant les seize dernières années de sa vie peut se diviser en trois ou quatre séries dont chacune a été inspirée par une femme que Raphaël avait élue comme le type d'une beauté particulière. Je ne crois faire aucun tort à la mémoire de Raphaël en croyant qu'il a aimé ces quatre femmes à la fois. Lisez avec attention les biographies contemporaines; rappelez-vous le milieu de corruption élégante dans lequel s'était ouverte cette fleur d'une pureté céleste, et vous trouverez ma supposition toute naturelle. Voilà bien des blasphèmes aux yeux des rigoristes; j'en ajouterai un dernier, en disant que, sans la réunion de ces conditions contradictoires, Raphaël n'aurait point été Raphaël.

Mais, par la toute-puissance de l'art et du génie, toute trace de cet alliage est effacé des œuvres de Raphaël. Ses *Vierges* n'ont inspiré, n'inspireront jamais que respect et amour divin : l'inférieure séduction que Lewis a racontée dans le *Moine* ne peut se comprendre qu'en faisant intervenir une de ces prétendues *Vierges* comme on en a peint après Raphaël : il existe une harmonie parfaite entre les productions du plus grand des peintres et la pensée de la plus chaste des jeunes filles. C'est à cette hauteur, c'est dans cette transformation que M. Ingres a cherché l'art de Raphaël. Parmi les types divinisés par

Raphaël, il en a adopté un qu'il reproduit, autant qu'il est en lui, avec une religieuse fidélité. Les *Vierges* de M. Ingres sont de la famille de la *Vierge aux Candélabres* : elles en ont le port et la fierté. Les Grecs adorent la Mère de Dieu sous une forme traditionnelle, qui, dans son austérité, leur paraît rendre toutes les perfections du modèle. M. Ingres est un peintre grec à l'égard de la *Vierge aux Candélabres*, de ses propres Vierges, de celle du *Vœu de Louis XIII*, de celle de M. de Pastoret ; seulement il est un Grec, non de Byzance, mais de l'époque d'Auguste ou d'Adrien. Alors, des sculpteurs encore merveilleux par comparaison avec ce que les temps modernes ont enfanté, reproduisant un type de Praxitèle ou de Polyclète, donnaient néanmoins à leur ouvrage un cachet d'originalité. M. Ingres sait aussi, dans sa constance envers le type qu'il a choisi, varier son imitation et se varier lui-même. Ce doit donc être le sujet, non d'une vaine et grossière critique, mais d'une étude pleine d'attrait et d'instruction, que de suivre cette série de créations-sœurs depuis la *Vierge aux Candélabres* jusqu'à la *Vierge adorant l'Eucharistie*.

Cette voie étant indiquée, on sait déjà quel est le caractère, la pose, l'aspect de la nouvelle Vierge de Raphaël : cette nature romaine, souverainement belle dans la plénitude et la gravité, cet ovale presque insensible qui fait songer au compliment habituel que les Arabes adressent au visage de leurs maîtresses, ce cou si droit avec ce regard baissé, les mêmes voiles, le même manteau, le même mouvement du corps et des bras ; tout

cela identique en gros et pour l'observateur superficiel, mais adorablement modifié, approprié au sentiment de la nouvelle composition; qui, elle, est une création originale et sublime.

Le mystère le plus auguste de la religion catholique vient de s'accomplir. Le pain consacré est devenu le corps de Jésus-Christ; le vin que renferme le calice est désormais son sang; le prêtre s'est prosterné devant la mission qu'il vient d'accomplir; au miracle suprême qui s'est opéré dans le sacrifice le peintre en ajoute un autre, qui est comme une tradition de la peinture, et que la *Messe de Bolsène* a consacré; l'hostie vivante est debout sur le calice et paraît comme rayonnante aux yeux des fidèles. A ce spectacle, tout front mortel s'est courbé dans la poussière, mais d'augustes spectateurs vont remplacer et le prêtre et la foule assemblée. Derrière l'autel les saints protecteurs de l'église où la messe est célébrée sont descendus pour s'associer, comme intercesseurs, aux prières des assistants. La pensée païenne représentait les Dieux se penchant sur l'autel pour respirer le parfum des sacrifices; la pensée chrétienne place au même lieu des membres de l'Église triomphante, qui forment la chaîne entre Dieu et la créature qui combat sur la terre. On voit combien la composition de M. Ingres, quelque nouveauté qu'elle présente, reste néanmoins circonscrite dans la rigueur du dogme et l'esprit de la religion.

Une telle conception toutefois présentait de nombreux obstacles. La Vierge Marie, entre saint Nicolas et saint

Alexandre, les deux patrons de la Russie, devait se montrer à la fois adorant la divine Eucharistie, adorée par le peuple qui se presse dans l'église. Le peintre avait une apparition à représenter, et pourtant, afin de rester dans les données de la pure et sévère école qu'il représente, il devait éviter toute fantasmagorie de lumière; la Vierge descendant du ciel, quittant pour ainsi dire les genoux de son fils pour le retrouver sur l'autel, devait paraître, par sa beauté, sa majesté, sa forme seule, la Vierge *assumée* (*assunta*), la *Vierge-Déesse*, comme osent l'appeler Pétrarque et Tasse dans leur enthousiasme italien. M. Ingres a résolu ces deux problèmes. Le contraste que j'indiquais précédemment, celui du cou fièrement dressé et des paupières abaissées, ce contraste qui, dès Raphaël, a su exprimer à la fois l'humble femme de Bethléem et la Mère de Dieu triomphante, est ici approprié avec une convenance parfaite à la donnée que le peintre a choisie. La double situation de la Vierge est très-clairement écrite, l'une passive, la Vierge recevant les hommages du peuple assemblé; l'autre active, la Vierge s'humiliant à son tour devant la grandeur du mystère eucharistique. Il y a dans la Vierge un parfum de béatitude et en même temps cette nuance d'émotion et d'orgueil que notre faiblesse prête aux bienheureux.

Quant à l'emploi de la lumière, il est tout ce qu'on pouvait attendre d'un disciple de la grande école italienne. En passant, il y a quelques jours, à Autun, où j'ai revu la grande page du saint Symphorien, je fus désagréablement affecté par la disposition d'une chapelle de la

Vierge, qui dépare la sévérité du monument. On a voulu, dans cette circonstance, renouveler les combinaisons de lumière, tant de fois et si justement condamnées, du Calvaire de Saint-Roch et de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice. La statue de la Mère de Dieu est placée comme dans un puits; un rayon lumineux descend par l'orifice et vient tomber d'aplomb sur la tête. L'emploi d'un tel moyen est peu digne de la religion; il produit le même effet que l'orchestration théâtrale dans la musique d'église. J'ignore si cette chapelle de la Vierge a été ainsi décorée avant ou après l'arrivée du saint Symphorien : mais le voisinage d'un tableau de M. Ingres, tout mal exposé qu'il est, rend plus choquant l'effet fantasmagorique qu'on a voulu produire. Que serait-ce si les Autunois avaient sous les yeux la *Vierge adorant l'Eucharistie* ?

Je n'ai que peu de chose à dire sur les deux figures de saint Nicolas et de saint Alexandre. Le peintre les a réduites au rôle d'accessoires, et elles se sont subordonnées docilement à sa pensée. La tête du saint Nicolas, sa pose, les ornements, rappellent sans aucune affectation, sans le moindre sacrifice à la manie de l'archaïsme, les personnages si graves des assemblées de saints dans les vieux maîtres de l'Italie : dans le saint Alexandre, M. Ingres a réalisé le type slave avec la justesse dont il a fait preuve en peignant des personnages du règne de Louis XIV dans son *Maréchal de Berwick*, de vieux prêtres italiens dans la *Chapelle Sixtine*, des Français du xv^e siècle dans *l'Entrée de Charles VII à Paris*. C'est une chose char-

mante que la couleur locale, quand l'artiste possède tant d'autres qualités avant celle-là.

Dans l'exécution de la figure de la Vierge, je trouve trois choses particulièrement belles. La face légèrement inclinée en arrière présentait une grande difficulté; je ne me souviens pas si précédemment M. Ingres s'est tiré de ce problème avec autant de bonheur : tout ce que je puis dire, c'est que la partie supérieure du masque m'a paru admirablement modelée en pleine lumière; les mains sont à la fois d'une force et d'une délicatesse exquises : c'est à cela qu'on reconnaît le grand maître. Dernièrement un artiste justement apprécié au Salon, M. Maréchal, de Metz, a exposé dans le local du *Cercle des arts* un grand vitrail composé de trois figures. L'élégance du dessin, la beauté de l'expression, recommandaient cet ouvrage; mais les mains, les pieds, n'avaient ni vie, ni correction, ni souplesse. Le sentiment, l'inspiration, peuvent dicter une belle tête; mais l'homme de savoir et d'expérience peut seul arriver à la perfection des *extrémités*. C'est ce qu'on peut dire encore des draperies, dans lesquelles les plus habiles, Dominiquin à leur tête, ont échoué : il ne faut pas tomber dans le mannequin antique comme Poussin, ni que les draperies dispensent des corps, comme il arrive à Lesueur. La draperie était encore gothique et mesquine dans les plus anciens ouvrages de Léonard de Vinci : Raphaël, à l'exemple de son maître le Pérugin, peignait d'abord des draperies de convention : c'est André del Sarto, c'est Fra Bartolommeo surtout, qui ont trouvé le secret de la draperie, sans roideur comme sans

vulgarité, ample, souple, prenant doucement la lumière, et s'ajustant avec aisance aux mouvements du corps. Fra Bartolommeo enseigna, dit-on, l'art de la draperie à Raphaël, qui dans ses sibylles et dans quelques-uns des cartons de Hampton-Court atteignit le point culminant de la perfection. Maintenant, quand je me rappelle la Stratonice, le saint Symphorien, le Virgile, en présence de la *Vierge adorant l'Eucharistie*, je ne crains pas de dire que depuis Raphaël personne, non, personne n'a peint la draperie mieux que M. Ingres.

Tout le monde à Paris est charmé de la *Vierge adorant l'Eucharistie*; les Russes, dit-on, ne le sont pas : malgré le soin que M. Ingres a pris de les servir selon leur calendrier, ils trouvent que les rites de l'Église *orthodoxe* n'ont point été observés, et qu'il y aurait grande irrévérence pour la foi russe à ce que le tableau de M. Ingres fût exposé dans une chapelle de Saint-Pétersbourg. Voilà de beaux scrupules, et je ne demanderais pas mieux que de les admettre, surtout s'ils condamnaient la *Vierge adorant l'Eucharistie* à rester en France. Mais, malheureusement pour nous, le grand-duc héritaire commettra une énormité. Il recevra la Vierge française, malgré la réprobation de ses coreligionnaires, et l'école française perdra un des modèles les plus capables de la soutenir dans la voie de la haute peinture. Sans doute, il est bon qu'un chef-d'œuvre de notre peinture aille la représenter dignement jusque dans le voisinage du pôle. Mais M. Ingres doit à son pays une répétition de la *Vierge adorant l'Eucharistie* : il y a dans l'ouvrage qu'un peintre vient d'exécuter, et

dont il peut révéler lui-même les secrets à ses élèves, un principe d'influence et d'attraction que ne possèdent plus les productions les plus achevées des anciennes écoles.

Je relis ce que je viens d'écrire, et en retrouvant partout sous ma plume le mouvement d'une admiration vive et sincère, je m'attends aux reproches qu'on m'adressera. Encore un homme qui suit l'impulsion de la mode : s'il n'était pas convenu qu'on doit à tout prix et en toute occasion admirer M. Ingres, on n'en dirait pas la moitié autant. Singulière mode que celle-ci, bien intelligente, bien sérieuse, bien réparatrice, qui va chercher dans le sanctuaire d'une vie d'épreuves et d'efforts, un artiste abreuvé par trente ans de dégoûts, qui lui pose enfin sur la tête une couronne depuis si longtemps méritée. La mode est-elle une de ces choses qui se font ainsi attendre, et qui s'élaborent ainsi dans le silence ! Pourquoi tant de gens néanmoins se révoltent-ils contre le succès de M. Ingres ? C'est qu'il a le grand tort d'avoir atteint M. Ingres vivant. Que dis-je ? M. Ingres, plein de force, de fécondité, et je dirais presque d'avenir. Sans doute, s'il s'agissait des premiers pas d'un jeune homme, fût-il un second Raphaël, je redouterais ce tumulte de louanges. Mais l'effet de la Stratonice a déjà produit ce que l'approbation publique vivement exprimée pouvait inspirer de plus heureux à M. Ingres, c'est-à-dire, la franchise, la confiance avec laquelle est peinte la *Vierge adorant l'Eucharistie*. Pourquoi donc n'insisterions-nous pas, pourquoi ne pousserions-nous pas encore davantage le vent dans cette voile si majestueusement enflée ? Mais je veux que nos

louanges n'amènent pas le fruit que nous en attendons ; après tout , sera-ce un si grand mal que d'avoir dédommagé avec usure un artiste longtemps méconnu , de tant d'efforts pénibles et de déceptions successives ?

Voilà ce que je répondrais à ceux qui, de bonne foi, me reprocheraient d'avoir été trop loin : je n'ai d'ailleurs rien à dire aux mécontents d'une autre nature, à ceux qui chasseraient encore Aristide, pour l'avoir trop souvent entendu appeler *le Juste*.

LA STRATONICE

DE M. INGRES

1839.

J'éprouve un véritable bonheur à parler du tableau de M. Ingres. Quand on a abdiqué le dur métier de critique, il n'y a que l'admiration qui puisse l'autoriser à le recommencer par intervalles. Je prends donc la plume avec l'intention de passer rapidement sur les reproches, d'insister beaucoup sur les louanges ; j'écris sous l'impression d'une de ces émotions sérieuses qui ne ressemblent plus aux troubles de la première jeunesse, où la raison semble prête à confirmer les sensations, et à en accroître elle-même la vivacité : je jouis pour l'art, pour mon pays, pour l'éternelle jeunesse des facultés humaines, de l'exemple que vient de nous donner de son élévation et de ses ressources le génie d'un grand peintre dans toute la maturité de son talent.

Notre siècle est peut-être celui où le goût des arts est devenu le plus général, et pourtant jamais les productions dignes d'un succès durable ne se sont montrées plus rares. Cela tient, je pense, à deux causes principales. Le passé nous a légué trop de chefs-d'œuvre, et nous sommes devenus trop savants. Nous étouffons sous les *maîtres*. Les larges doctrines de l'éclectisme nous ont permis de tout sentir et de tout admirer. Quiconque se livre de nos jours à la culture des arts est condamné à subir l'influence de ce passé qui nous accable. On ne voit la peinture qu'à travers la peinture elle-même, et nous-même qui ne connaissons de l'art que les jouissances qu'il peut donner, si quelque talent nouveau surgit, avant de savoir ce qu'il est, nous voulons deviner à qui il ressemble. Toutes les voies semblent parcourues, toutes les inspirations épuisées, et la prétention à l'originalité ne nous semble devoir produire que la bizarrerie.

En même temps, nous avons fait les plus remarquables progrès dans la connaissance du passé. Les débris de tous les temps nous sont connus : nous savons les coordonner, leur assigner leur type et leur destination. Aucun anachronisme ne nous échappe, et nous n'en passons à personne. Mademoiselle Rachel se montra-t-elle cent fois plus digne et plus touchante dans le rôle de Monime, nous ne lui pardonnerions pas d'avoir ignoré la forme et la simplicité du bandeau royal que Monime rend à Mithridate. Où est le temps où Raphaël pouvait impunément mettre un archet dans la main d'Apollon ? Les peintres puisaient alors dans l'aspect des monuments

antiques une inspiration générale et plus sympathique que raisonnée. Tout homme qui désormais voudra traiter un sujet de l'antiquité devra passer par les voies arides de l'érudition. Autrefois, le peintre lisait les poètes; aujourd'hui, il lui faudra traduire les scolastes.

S'il est entre ces deux funestes directions un sentier encore praticable au génie, on devine d'avance en quoi consistera cette dernière preuve d'originalité. Marcher dans la route des maîtres et ne point les copier, obéir à la manie d'érudition que possède le siècle, sans cesser d'être artiste, tel est le problème que M. Ingres, peut-être, était seul capable de résoudre, et qu'il a incontestablement résolu. Le tableau de Stratonice réunit les qualités les plus éminentes qu'on admire dans ce qui nous reste de l'antiquité et dans les chefs-d'œuvre du xvi^e siècle; en même temps, c'est une production essentiellement neuve dans toutes ses parties. On ne saurait pousser plus loin la recherche et l'exactitude minutieuse dans les détails d'un tableau. Si je voulais seulement énumérer ici tout ce que la toile de M. Ingres contient de particularités de décoration et d'ameublement, et faire comprendre ensuite à qui n'a pas vu le tableau, que tout cela tient sans confusion, sans encombrement, avec un goût et un agencement admirables, dans un tableau de chevalet dont les figures principales n'ont pas un pied de haut, j'entreprendrais une tâche impossible, et pourtant je ne ferais, par cet effort, que rendre hommage à la plus rigoureuse vérité.

Toutefois, ces qualités sont connues chez M. Ingres :

on sait que jusqu'ici personne n'a su mieux se pénétrer du vrai caractère de tous les siècles; sa *Françoise de Rimini*, comme son *Charles VII*, son *Maréchal de Berwick* comme son *Apothéose d'Homère*, ont montré dans M. Ingres cette étonnante réunion de souplesse et de profondeur. On serait en général disposé à lui refuser des qualités d'une autre nature, en observant que dans ses meilleurs ouvrages, dans ceux que je viens de citer surtout, et en y joignant la *Chapelle Sixtine*, la nature des sujets a demandé plus de symétrie que de mouvement; quelques-uns des admirateurs les plus sincères et les plus éclairés de M. Ingres ont pu craindre que la plus haute peut-être des qualités de la peinture, l'expression, ne lui ait pas été départie aussi généreusement par la nature que l'élévation du goût et l'originalité du dessin. On avait remarqué, il est vrai, plus de passion, plus d'émotion surtout, dans le *Martyre de saint Symphorien*. Mais quelques détails de cet ouvrage rendirent le public sévère, probablement injuste, et quelques-uns parurent craindre qu'en se donnant des qualités qu'il n'avait pas, M. Ingres n'eût laissé s'obscurcir celles qui lui avaient assuré un rang si élevé dans la peinture.

La *Stratonice* rassurera à cet égard les critiques les plus exigeants. Jamais M. Ingres n'a mieux uni le goût à l'expression : et ce qui nous semble merveilleux, plus les personnages ont d'importance et touchent pour ainsi dire au cœur de la composition, plus se montre, vrai et profond, le sentiment qui les anime ; la figure du jeune Antiochus est à la fois le centre et le diamant du tableau.

Je n'ai pas besoin de rappeler les circonstances du sujet choisi par M. Ingres ; on le sait par le collège , on l'a appris par l'Opéra-Comique : il n'est personne qui puisse ignorer la passion du jeune Antiochus pour sa belle-mère, la ruse du médecin Érasistrate, enfin la générosité de Séleucus , générosité qui d'ailleurs serait peu praticable sous l'empire du code civil. L'historiette paraît authentique : Plutarque l'a bien racontée, Lucien encore mieux , à ce qu'il me semble. On dirait au moins que M. Ingres s'est proposé de réaliser ces circonstances du récit de Lucien : « C'est cette Stratonice, aimée par son
« beau-fils, dont le médecin découvrit si habilement la
« passion. Antiochus, rougissant de son mal, se laissait
« consumer en silence. Il n'éprouvait aucune douleur, et
« pourtant sa couleur était toute changée, et son corps se
« desséchait de jour en jour. Le médecin, ne découvrant
« aucune cause manifeste à ce mal, vit bien qu'il provenait de l'amour. Il y avait là beaucoup de signes d'un
« amour caché : les yeux languissants, la voix éteinte, la
« pâleur, les larmes. Sachant donc à quoi s'en tenir sur
« ce point, il plaça sa main sur le cœur du jeune homme.
« Puis, faisant appeler tour à tour ceux qui habitaient le
« palais, il observe chez le malade le plus grand calme
« à l'aspect de tous, excepté une seule : c'était sa belle-mère. A peine a-t-elle paru, qu'une pâleur mortelle
« le saisit, la sueur l'inonde, il tremble, le cœur lui bondit dans la poitrine. Le médecin vit bien que c'étaient
« là tous les signes de l'amour. »

N'admirez-vous pas ce tableau ? ne trouvez-vous pas

magnifique le sujet ainsi présenté, et n'est-ce pas merveille qu'aucun des grands maîtres jusqu'à M. Ingres n'ait encore réalisé ce récit? A vrai dire, ç'a été là chez notre illustre contemporain une idée favorite. Les personnes admises dans l'atelier de M. Ingres ont pu y voir un tableau de Stratonice déjà fort avancé, et commencé peut-être il y a plus de vingt ans. Le fond de la composition était le même, les accessoires essentiellement différents : rien ne donnait l'idée de cette combinaison d'un goût achevé et d'une richesse infinie, qui ne s'est sans doute rencontrée que dans les palais des premiers successeurs d'Alexandre. M. Ingres, en transportant sa composition sur une toile plus étroite, lui a donné ce dernier cachet. Il me semble que le pathétique de la scène y gagne quelque chose : ce jeune homme mourant au milieu des délices de la richesse et de la puissance a, sans aucun doute, plus de prise sur l'imagination, et en même temps une certaine coquetterie dans les détails ne messied pas à un sujet que Corneille, à cause du dénouement heureux, aurait classé parmi les tragiconédies.

Le sujet de Stratonice est incontestablement fort beau, mais il offre à l'exécution quelques graves difficultés. Il n'est guère possible que la composition présente cette unité, cette cohésion presque indispensable dans les œuvres de l'art. Antiochus doit laisser deviner son amour à la première apparition de Stratonice; qu'elle ignore la passion de son beau-fils ou qu'elle la soupçonne, (M. Ingres a préféré la dernière hypothèse), la convenance ou la prudence l'éloignent du lit d'Antiochus.

M. Ingres a sagement subi cet inconvénient de son sujet. Stratonice qui s'avance incertaine et émue, Antiochus surveillé par le médecin, pleuré déjà par son père, constituent deux parties distinctes de la composition, entre lesquelles il ne paraît exister qu'un lien purement intellectuel. Pour éviter la division de l'intérêt, M. Ingres a demandé à l'effet de son tableau ce que la nature de la composition semblait lui interdire. Stratonice est peinte en pleine lumière ; c'est la réalisation de la toute-puissance de la beauté ; c'est Vénus elle-même. Tout le drame, au contraire, s'agite dans la demi-teinte : Antiochus fuit le soleil, il voudrait se dérober à lui-même ; le médecin l'observe dans l'ombre ; le père, abîmé dans la douleur, doit aussi trouver importun cet éclat du jour qui ne plaît qu'aux heureux. J'ai vu beaucoup admirer l'attitude de Séleucus prosterné au pied du lit de son fils ; je crois pourtant que j'aime encore mieux de cette figure son exécution, la largeur et la finesse de la draperie, la beauté des mains et des bras, que sa disposition. Je crois que l'expression de la tête de Séleucus manque au tableau : Timanthe avait, il est vrai, voilé la face d'Agamemnon, mais Séleucus n'est point condamné par l'oracle à sacrifier son fils.

J'ai déjà dit que, selon M. Ingres, Stratonice savait déjà, par une intuition toute féminine, la pensée d'Antiochus : Stratonice est donc coquette, elle l'est d'une façon qui tient le milieu entre la Galatée de Virgile et la Vénus d'Homère ; elle est charmante de tout point ; elle n'a, comme on peut s'y attendre, ni la grandeur de Junon, ni la simplicité d'Iphigénie.

Le médecin joue un grand rôle, trop grand peut-être, dans l'ombre du tableau ; il a dans son pressentiment, dans son habileté, dans son influence sur le dénouement, quelque chose de divin ; on dirait plutôt un génie sauveur, un Esculape. Esculape était fils d'Apollon et petit-fils de Jupiter. Érasistrate avec tout son talent n'avait pas sans doute une si noble généalogie, et il me semble que j'aimerais à retrouver dans ses traits quelque chose des types beaucoup plus humains que l'antiquité nous a légués, soit l'Hippocrate, soit le *médecin grec* de la bibliothèque. La draperie du docteur est aussi peut-être trop ample et trop solennelle.

Quant au jeune Antiochus, je l'ai déjà dit précédemment, il est parfait. C'est une idée de génie, que ni Lucien ni personne n'a fournie à M. Ingres, que l'effort du malade pour empêcher le médecin de pénétrer la cause de son mal. La pose qui en résulte, très-risquée dans son principe, est rendue avec un extrême bonheur. Le corps répandu en quelque sorte sur le lit, recouvert d'une draperie de couleur orange, est dessiné avec une hardiesse et une précision dont rien ne peut donner l'idée. La nature délicate et fiévreuse du jeune homme est admirablement saisie ; le ton des chairs, l'expression de la bouche et des yeux, sont dans une harmonie parfaite ; je sais gré, pour mon compte, à M. Ingres, d'avoir conservé dans cette tête si passionnée la vérité historique des traits d'Antiochus. Tout cela est relevé par une exécution à la fois sévère et émue, digne de Raphaël et du Corrège.

Après cela, faut-il parler des figures accessoires qui peuplent le tableau et complètent l'ensemble, de cette nourrice désolée, de cette jeune fille qui répand l'encens sur le trépied avec tant de naïveté et de grâce, de la suivante de Stratonice, inquiète, hors de la chambre et peut-être aussi (qui sait?) quelque peu dans la confidence? On n'a la force de rien louer après l'Antiochus.

Maintenant, si je me restreins à l'exécution du tableau, après avoir signalé une légère disparate entre la sécheresse de quelques parties du fond et la manière à la fois fine et grasse dont les figures sont rendues, je résumerai toute mon admiration en deux mots, la perfection des draperies et la virginité du ton; qu'on se figure bien que *toutes* les draperies du tableau de Stratonice sont à la hauteur de la seule figure de Virgile dans le *Tu Marcellus eris*. Quant à ce que j'entends par la virginité du ton, cette expression a besoin, je crois, de quelques mots d'explication. M. Ingres, traitant un sujet de l'antiquité, a eu certainement devant les yeux l'inimitable pureté de tracé qui distingue les peintures des vases grecs. Comment transporter sur une toile terminée avec la dernière recherche cette impression si profonde et dont la donnée est si fugitive? Il faut redouter alors l'emploi des ressources ordinaires de la peinture à l'huile, sans affecter une fausse naïveté, et en se montrant avec toute sa science, ce qui est le devoir de tout artiste sincère, on doit retrouver dans le ton et dans l'effet la pureté et la simplicité des modèles; il faut la clarté des tons de la fresque et de

l'aquarelle. M. Ingres, dans la *Stratonice*, est le seul qui me paraît avoir résolu ce problème.

J'en pourrais dire encore beaucoup, mais il me semble qu'une œuvre appelée à un succès aussi durable demande quelque chasteté dans la louange. M. Ingres a fait cette fois ce qu'on doit attendre d'un homme qui réunit à l'expérience de l'âge toute la vivacité des impressions de la jeunesse. Il y a deux moments suprêmes dans la vie d'un artiste : le jour où le génie se manifeste dans la première fleur, et celui où l'homme qui touche aux limites de la vieillesse, se repliant sur lui-même, semble recommencer une nouvelle vie ; c'est, après le charme enivrant de la première verdure, le charme non moins grand et plus profond peut-être des jours de l'automne ; c'est Glück écrivant à soixante ans l'*Alceste* et l'*Iphigénie en Tauride*, c'est Talma jouant Joad et Auguste ; c'est Baillot dans la grâce sévère des années qui viennent de s'écouler ; c'est Racine écrivant *Athalie* ; c'est Titien peignant la si naïve et si pure *Présentation de la Vierge*, après tant de peintures si puissantes et si hardies.

Cette persévérance du génie est un des plus beaux spectacles que notre nature puisse offrir : c'est une protestation de l'esprit, jeune comme Dieu lui-même, contre le déclin de la matière. M. Ingres rajeunissant son talent à la façon de Glück et de Racine, M. Ingres rajeunissant la peinture elle-même, quand de toutes parts elle nous apparaît si usée et si décrépète, a, pour ainsi dire, une nouvelle carrière à parcourir. Que l'applaudissement unanime qui vient d'accueillir la *Stra-*

Stratonice l'encourage dans cette voie; qu'il nous revienne tout plein de cette ferveur qu'un nouveau baptême de l'art vient de lui rendre; que l'impression de l'Italie, si puissante sur tous les grands artistes, et si manifeste dans son dernier tableau, ne soit point négligée par celui que l'unanime opinion de la France place à la tête de notre école, qu'il sache bien que personne ici ne conteste son rang et ne méconnaît son génie : et qu'oubliant enfin quelques blessures qu'il s'est faussement exagérées, il permette à la France de se glorifier, comme elle en a le droit, dans l'exposition publique du Louvre, de son dernier tableau.

En attendant que M. Ingres, rassuré par l'unanime applaudissement des artistes, réalise le vœu de tous ceux qui ont été admis à voir la *Stratonice*, n'oublions pas l'ami des arts pour lequel l'Achille de la peinture est enfin sorti de sa tente, et dont la noble insistance est si bien récompensée. La flatterie de notre temps ne s'adresse pas aux princes. Aussi tout le monde me comprendra-t-il, tout le monde accueillera-t-il mes paroles avec sympathie, quand je dirai que personne en France n'était plus digne de posséder la *Stratonice* que M. le duc d'Orléans. Protéger les arts ne consiste pas seulement à acheter des tableaux : beaucoup partagent de nos jours ce privilège avec les princes ; mais distinguer le vrai mérite, graduer avec intelligence les distinctions qu'on lui accorde, n'oublier aucun de ceux qui comptent dans notre école, et, en n'oubliant personne, faire à chacun sa véritable part, c'est à le privilège d'un bien petit nombre parmi les privilè-

giés de la naissance et de la fortune. M. le duc d'Orléans doit s'estimer heureux d'avoir la *Stratonice* : les artistes et les amateurs ne le sont pas moins de savoir que le nouveau chef-d'œuvre de M. Ingres a passé en de si dignes mains.

PORTRAITS

DE

CHERUBINI ET DE M. LE DUC D'ORLÉANS

DE M. INGRES

1842.

Je continue de suivre avec un respectueux intérêt ce qu'on peut appeler les *progrès* d'un homme qui, depuis plus de trente ans, occupe une place éminente dans l'école française. Si quelques critiques, souvent bien vives, ont pu donner au public une certaine confiance dans la sincérité de mes jugements, il m'est doux de mettre cet avantage au service d'une gloire aussi pure et aussi méritée. M. Ingres est aujourd'hui le premier des peintres vivants, non-seulement de la France, mais de l'Europe ; je ne parle ici, ni de l'Angleterre qui n'a jamais eu d'école, ni de l'Italie qui n'en a plus. L'Allemagne elle-même, malgré tant de sérieux efforts, n'a point un homme à opposer à M. Ingres : des *pensées*, des *cartons*, des *des-*

sins, ne suffisent point pour faire un peintre accompli, et personne ne supplée à l'absence de la vraie peinture par l'ambition de la profondeur, ou la quintessence des sentiments.

Après une lutte de vingt ans soutenue avec une inébranlable conviction, M. Ingres est resté le maître du terrain; aux fruits d'une expérience consommée, il joint toute l'énergie d'une nature presque juvénile, animée par un applaudissement universel. Au milieu de tant de contemporains dont un grain de popularité a fait tourner la tête, la louange a eu pour lui l'effet de concentrer de plus en plus l'artiste dans l'art qu'il exerce; jamais plus de conscience et de volonté n'a conduit une main plus ferme et plus sûre; c'est là un noble spectacle, un exemple rare, et qu'une âme sincère ne peut contempler sans émotion.

Ce n'est donc point une apologie que je vais entreprendre. Je suppose que tous ceux qui ont été admis à voir les deux derniers ouvrages de M. Ingres sont du même avis que moi; la tâche que je m'impose est d'aider l'admiration à se rendre un compte exact d'elle-même. On a vu ces jours derniers réunis à la fois dans l'atelier de M. Ingres, la *Vierge adorant l'Eucharistie*, dont j'ai déjà entretenu les lecteurs de ce recueil, le *portrait de Cherubini*, et celui de *M. le duc d'Orléans*; trois ouvrages aussi variés que possible, d'intention, de caractère, et d'exécution. C'est le produit du travail d'une année, sans contredit une des plus heureusement fécondes de la carrière du peintre. Je me suis rappelé qu'on avait pu voir

à la fois dans l'atelier de Raphaël la *Vierge à la chaise*, le portrait du *duc d'Urbain* et le *musicien* du palais Sciarra. La comparaison des portraits exécutés par Raphaël avec les tableaux d'histoire, est sans contredit ce qui jette le plus grand jour sur les mystères de la peinture ; la même observation s'applique aux trois derniers ouvrages de M. Ingres, qui font parcourir à la pensée tout le clavier de l'art, depuis la pure réalité jusqu'à l'extrême idéal. L'unité du talent et ce qu'on appelle aujourd'hui l'*individualité* de l'artiste, ressort de l'examen simultané des trois tableaux ; c'est évidemment la même lyre ; mais l'artiste l'a adaptée tour à tour aux modes les plus opposés.

J'ai fait voir précédemment avec quelle respectueuse fidélité M. Ingres, dans sa *Vierge*, avait suivi la trace de Raphaël ; la composition vraiment extraordinaire, que je voudrais appeler l'*Apothéose de Cherubini*, transportait l'artiste dans un monde tout autre, et lui imposait l'obligation de se montrer exclusivement lui-même. Les prodiges de la musique qui sont de tous les temps, n'ont pas toujours dépendu du mérite du compositeur ; le Dante a consacré le souvenir des émotions délicieuses que le chant de son ami Casella lui avait causées ; le musicien inconnu, peint par Raphaël avec tant de charme, avait sans doute à son tour ravi cette âme angélique, et la reconnaissance doit avoir guidé la main du peintre. Mais une belle mélodie rendue par une belle voix suffit pour produire un effet de ce genre, et la musique encore dans l'enfance, rencontrait des organes moins rebelles à son action. Si

nous pouvons juger sainement d'un art dont les effets d'ancienne date sont difficiles à reproduire aujourd'hui, la musique, qui s'est développée après les autres arts, n'a cessé jusqu'à nous d'étendre son domaine et ses richesses. Il semble qu'à présent le point culminant ait été atteint et même dépassé; la lassitude et l'affectation sont les signes presque certains d'un commencement de décadence. Mais hier encore, il n'en était point ainsi, et Cherubini, par exemple, n'a été inférieur à aucun de ses devanciers; ç'a été un maître véritablement classique, non pour s'être entraîné, avec plus ou moins de bonheur, dans un sentier battu, mais parce qu'il a imprimé à ses grandes compositions ce cachet d'une perfection calme, réservé à ceux qui ne craignent pas d'être mis en comparaison avec leurs devanciers. Dans la musique sacrée surtout, Cherubini a étendu les bornes de l'art; nul n'a joint un style plus châtié à des formes plus grandes et à une plus étonnante fécondité de développement. M. Ingres, excellent musicien lui-même, a senti mieux que nous et peut-être envié ce privilège de création qui appartenait encore à l'art musical entre les mains de Cherubini. Il a voulu que la peinture, asservie comme elle l'est à un passé glorieux, consacraît les conquêtes que la musique venait de faire dans un domaine moins exploré, et peut-être au moyen du contact a-t-il espéré de rajeunir la peinture elle-même.

Cependant un sentiment profond de tristesse est empreint dans cette apothéose anticipée d'un grand génie. Le chantre des *Deux journées* a presque atteint le

terme de sa laborieuse carrière : nous le voyons, tel qu'il était encore il y a si peu de jours, épuisé, pâle, affaîssé, mélancolique, et près de s'abandonner à un de ces mouvements d'inquiétude boudeuse, qui d'ordinaire dérobaient, comme sous un nuage, l'intime sérénité de son âme. Le tracas des affaires et le mouvement prosaïque de l'existence l'ont jeté dans l'oubli de son propre génie ; il s'est assis mécontent, fatigué sous un portique. Mais la muse, trop souvent repoussée, n'a point renoncé à ses mystérieuses visites ; la voici qui descend, à l'insu de l'artiste, et visible seulement à la foi de ses admirateurs ; dans sa main vibre une lyre d'or, et l'autre main, étendue sur le front, réceptacle de tant de grandes pensées, y fait comme pleuvoir des idées nouvelles. Telle est, en peu de mots, l'*Apothéose de Cherubini*, composition que la parole peut indiquer et non décrire. Tant qu'on n'en aura pas le trait sous les yeux, il sera impossible qu'on se fasse une idée même approximative de cette alliance hardie du positif et de l'idéal dans la figure de Cherubini. M. Ingres n'a dissimulé ni l'âge ni la faiblesse, le costume est d'une simplicité qui va jusqu'à la vérité naïve ; immédiatement auprès de ce personnage, de ces habits si réels, est la déesse couronnée et vêtue comme l'Apollon musagète. Mais à défaut de la distance, comment M. Ingres a-t-il ménagé la transition ? a-t-il placé sa muse dans une lumière différente ? a-t-il donné à l'effet quelque chose de frappant et de fantastique ? La muse est placée dans le même jour, dans la même atmosphère que le vieillard, et pourtant l'œil n'est point choqué par le contraste, et l'esprit l'accepte immédiatement.

J'ai cherché à m'expliquer comment M. Ingres avait résolu le problème, et sauvé ce que devait présenter de choquant le rapprochement d'objets aussi disparates, et sans me flatter d'avoir pénétré le secret de l'artiste, je donne mes conjectures pour ce qu'elles sont. Ainsi il me semble que dans cette circonstance, M. Ingres a admirablement usé des contrastes naturels. L'éclat et la finesse de la carnation d'une jeune fille, la pureté de ses formes, la surabondance de vie qu'elle possède, semblent appartenir à un autre monde que la pâleur, les rides et l'affaïssissement du vieillard. La régularité des traits de Cherubini, et les beaux yeux qui illuminaient encore sa physionomie, le soutenaient pourtant dans le parallèle, tandis qu'une certaine irrégularité, une nuance de caprice dans le visage de la jeune fille, tempèrent la splendeur de sa beauté. Ainsi l'harmonie s'introduit dans l'opposition même : les draperies de la muse, qui plus riches choqueraient à côté des vêtements du vieillard, doivent quelque chose d'aérien à leur blancheur ; enfin le geste de la muse est dominateur et presque divin, et l'effet de cette puissance est comme répercuté sur le front de Cherubini par l'empreinte de la pensée, par cette contraction calme des sourcils, à l'aspect de laquelle chacun devine qu'un monde d'harmonie s'agite dans cette âme, et qu'avec le silence extérieur des sens, l'attention se concentre et se replie tout entière dans le mystère de l'audition interne ; ajoutez à tout cela, qu'en imprimant à l'architecture du tableau un caractère exclusivement antique, le peintre a préparé d'avance et presque justifié l'apparition de la muse. Au reste, dans

cette fusion du positif et de l'idéal, M. Ingres n'en est point à son coup d'essai. L'*Apothéose d'Homère* nous a déjà montré les costumes et les coiffures du temps de Louis XIV, au milieu des types sévères de l'antiquité; il est vrai que dans ce grand ouvrage, la multiplicité des figures rendait les transitions plus faciles; des personnages, reculés au milieu des nuages, se fondaient dans un lointain lumineux; l'œil, attiré vers le centre de la composition, n'accordait aux masses accessoires qu'une attention secondaire. Tout cela n'est rien comme difficulté auprès de ce *tête-à-tête* de l'*Apothéose de Cherubini*, qu'on déclarerait téméraire, si le succès ne l'avait justifié.

On s'aperçoit qu'en élevant à Cherubini ce monument d'une vive sympathie, M. Ingres a réalisé une pensée favorite, et qui dès longtemps a dû préoccuper son esprit. Quelle distance entre un semblable travail et un portrait de *commande*! Ceux qui connaissent cette nature de *sensitive* peuvent s'imaginer ce qu'a dû être pour M. Ingres une telle entreprise. En vain les attentions les plus délicates, les concessions du meilleur goût sont venues adoucir la transition : avouons qu'elle a été rude; les admirateurs de M. Ingres n'ont pas attendu le résultat sans inquiétude. On aurait dû pourtant se souvenir qu'entre les qualités possédées par M. Ingres, une des plus remarquables était la souplesse de l'observation. Nul de nos jours n'a poussé plus loin le génie du costume et des accessoires; rien ne lui échappe ni du tempérament, ni du caractère, ni des habitudes de ses modèles : les philosophes, les historiens et les physiologistes, consulte-

ront un jour ses portraits comme des documents de la science. Et à ce propos ne faut-il pas rappeler que, parmi les anciens maîtres, Raphaël s'est montré l'imitateur le plus précis de la nature? A côté du Léon X et du Jules II, ceux qui ont borné leurs prétentions à rendre minutieusement une nature bourgeoise manquent d'exactitude et de vérité. Et en effet, le secret pour s'élever si haut dans le domaine de l'idéal, c'est une intelligence plus concentrée et plus réelle de la nature.

M. Ingres ne s'est donc pas mépris, et ne pouvait se méprendre sur le caractère à donner au portrait de M. le duc d'Orléans. Notre siècle et nos idées ont beau faire, il y a toujours des princes. Je crois même que l'esprit du temps, en imposant aux princes plus de réserve et de tenue, contribue à augmenter la dignité de leurs manières. M. Ingres s'est placé dans ce point de vue avec un *à-propos* admirable, et pourtant il n'a point fait un ouvrage de *circonstance*; l'élégance qu'il exprime n'a rien de futile, d'exagéré et de fugitif comme la mode; on trouve dans ce portrait tout le sérieux d'un ouvrage destiné plus encore à l'avenir qu'au présent. Les cérémonies publiques deviennent de plus en plus rares; l'homme de nos jours se perd dans un apparat d'emprunt. M. Ingres a mieux aimé nous faire voir le prince dans sa vie de chaque jour et dans l'exercice sérieux de sa profession, revêtu du petit uniforme de lieutenant général. Le prince n'est point seul; on s'en aperçoit au premier coup d'œil; il reçoit, celui qui lui parle n'est sans doute point un homme ordinaire: le prince qui l'écoute a naturellement, sans

contrainte et sans morgue, cette excellente attitude d'un homme bien plus pénétré de l'importance de sa position, qu'ébloui par l'éclat de son rang, bienveillant sans familiarité, cherchant à plaire et non à séduire. Toutes ces nuances de la conception morale du portrait sont soutenues et comme nourries par une imitation de la nature, fidèle et pleine de charmes. Jamais l'unité de la carnation n'a été mieux saisie, jamais le pinceau n'a reproduit avec plus d'intelligence et de souplesse la délicatesse des formes et la pureté des traits : le modelé du front surpasse tout.

Il y a dans la carrière des artistes un jour d'épanouissement, où le talent fleurit tout entier ; cette apparition a été souvent précoce, et l'homme enfin devenu maître par l'expérience regrette presque toujours la fraîcheur et la limpidité de ses premières inspirations. En voyant le portrait de M. le duc d'Orléans, tout le monde dira que M. Ingres a refleuré. Jamais il n'a été plus habile et plus sûr de lui-même ; jamais il ne s'est montré si jeune. Rien que la vue donnera une idée de la spontanéité, de la confiance qui règnent dans cet ouvrage. Tout y est conduit avec une harmonie, un équilibre de moyens dont le maître n'a pas donné un autre exemple. La distribution du jour et de l'ombre, joint une précision rigoureuse à une incomparable suavité, et l'effet total arrive à ce degré de magie, où l'observateur perd la trace des procédés employés par le peintre. Je ne connais pas un ouvrage dans lequel l'émail, les métaux et les rubans aient plus de valeur et d'éclat. Quelquefois M. Ingres,

à côté d'accessoires d'une belle couleur, a laissé dans les chairs quelque chose de mat et de plombé; ici l'harmonie des étoffes et des chairs, dans la tête surtout, ne laisse absolument rien à désirer.

Faut-il maintenant que je parle des détails auxquels, dans le premier moment, mon impression n'a pas complètement acquiescé? Déjà, à une seconde visite, je ne pensais presque plus ce que j'avais cru devoir penser d'abord, de la direction du regard et de la proportion du bras placé dans l'ombre. Il est plus prudent, je crois, de ne pas demander compte à M. Ingres de la manière dont il a vu la nature, et c'est incontestablement de lui-même qu'il doit attendre les plus salutaires avertissements. Quant à nous, avant de chercher ce qui est défectueux, tâchons de comprendre ce qui est beau. C'est là le côté vraiment difficile de la critique. Bien peu de mains savent tresser une couronne.

CHAPELLE DE L'EUCCHARISTIE

A NOTRE-DAME-DE-LORETTE

24 novembre 1852.

Je n'ai rien de mieux à faire aujourd'hui que de remplir ma promesse, en m'occupant un peu à loisir des belles peintures de M. Périn; car ma préférence est pour les choses durables, et je ne doute pas que, si l'œuvre de Notre-Dame-de-Lorette peut échapper aux chances ordinaires de la destruction, et surtout si la gravure lui donne cette garantie de perpétuité sans laquelle les chefs-d'œuvre de la peinture moderne disparaîtraient avant un petit nombre de siècles, M. Périn ne soit destiné à inscrire son nom parmi les noms les plus honorés de l'École française. Il est d'abord à constater qu'on s'est beaucoup occupé de la chapelle de M. Périn : la plupart des journaux et des recueils périodiques y ont consacré des arti-

cles raisonnés ; tout le monde s'est montré bienveillant, et les observations critiques les moins favorables se sont produites de manière à laisser voir dans ceux qui les présentaient une déférence involontaire, comme celle qu'inspirent seuls les ouvrages d'un mérite peu commun. Le succès est donc incontestable, et quand même l'artiste aurait contre lui la résistance de quelques Aristarques, il en serait amplement dédommagé par l'émotion si naturelle des personnes qui visitent Notre-Dame-de-Lorette sans parti pris, ou même de celles que le hasard conduit en présence de ces peintures.

Cependant il ne suffit pas de constater la réussite ; louer les hommes selon leur mérite est quelque chose ; mais c'est quand on veut les classer, que la grande difficulté commence, M. Hippolyte Flandrin était depuis plusieurs années à Rome, et il venait d'envoyer son tableau du *Dante*, lorsque je m'adressai au directeur d'une célèbre Revue, dans laquelle j'écrivais à cette époque : « Monsieur, « je viens de voir à l'école des Beaux-Arts un tableau dont « l'auteur me paraît devoir, en très-peu de temps, conquérir une place éminente dans notre école. Je serais « heureux de pouvoir saluer à son apparition cet astre « nouveau. Veuillez me permettre d'en dire quelques « mots dans votre recueil. » Cette requête était de ma part une naïveté, dont je ne tardai pas à m'apercevoir : « Eh quoi ! me répondit-on, si vous vous exprimiez si carrément, que diraient MM. tel et tel ? Laissons les rois « sur leur trône, et gardez vos prédictions en portefeuille. »

A présent que j'ai toute liberté de dire de M. Périn ce que je pense, dédaignerai-je les précautions oratoires ? Non, sans doute, car je n'ignore pas ce qu'a d'involontairement douloureux le trouble qu'un succès nouveau apporte dans la gloire conquise auparavant par des travaux méritoires ; et cependant, comment pourrais-je supprimer l'enseignement qui résulte des deux chapelles-sœurs de Notre-Dame-de-Lorette, celle d'Orsel et celle de M. Périn ? Depuis que l'illusion d'un complet retour aux habitudes qui dominaient dans l'art des anciens s'est dissipée, et qu'on a cherché de bonne foi une application nouvelle de la peinture à l'expression des idées religieuses, ceux qui raisonnent et qui ne produisent pas ont eu dans la pensée une conciliation de l'inspiration naturelle et de la science, de la tradition et de l'imitation, de la spiritualité chrétienne et de la réalité des formes, conciliation qui était restée jusqu'ici dans le domaine spéculatif, malgré les efforts sincères de plusieurs hommes d'un grand talent. Nous pouvions craindre qu'il n'en fût à jamais de cette espérance comme des combinaisons artificielles de l'esprit où l'on exagère la puissance de la nature humaine, et où l'on fait violence aux conditions qui limitent le génie des peuples ou des époques : et c'est pourquoi, tandis que nous observions en silence cette roideur persévérante avec laquelle Victor Orsel et son digne ami traitaient toutes les influences extérieures, pour arriver enfin au but d'une entreprise presque impossible, le doute envahissait jusqu'à notre respect pour ces convictions vigoureuses, et tandis que le corps d'Orsel s'affaiblissait en succombant dans

la lutte, nous nous demandions parfois si l'amitié n'était pas destinée à ensevelir dans des larmes obscures une de ces volontés qui n'ont leur récompense que dans la miséricorde et la justice de Dieu.

Il y a dans les petites compositions qui décorent les pieds-droits de la chapelle de M. Périn, un tableau qui nous a profondément touché. C'est en bas, à droite de la porte de la sacristie, au-dessous de l'arbre de vie : on y voit Job qui sort de son tombeau, et c'est la pensée de renaissance et de résurrection qu'indique le verset gravé sur la pierre du sarcophage : *Scio quia redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra resurrecturus sum.* « Je sais « que mon rédempteur est vivant, et qu'au dernier jour je « ressusciterai de la terre. » (Job, xix, 25.) Cette belle pensée est parfaitement à sa place dans une série de sujets qui expriment la régénération de l'âme par le sacrement de l'Eucharistie. Mais M. Périn ne pouvait songer aux épreuves de la vie et aux souffrances du juste, sans se rappeler les ennuis accumulés sur les derniers jours de son ami, et il a en quelque sorte dédié le tableau de cette résurrection à la mémoire de l'homme dont le cœur a tressailli sous sa main jusqu'à ses derniers battements. Outre l'inscription qui indique l'intention du sujet, le sarcophage est décoré d'une composition qu'Orsel lui-même dessinait d'une main mourante, et qui est la dernière dont cet artiste ait pu laisser la trace. On y voit Job étendu sur son fumier, tandis que ses trois amis et sa femme lui prodiguent les reproches : dans le fond, le démon se réjouit de ces tourments infligés à la vertu. C'est

ainsi que l'homme courageux et convaincu rencontre inévitablement sur sa route de ces contradicteurs dont parle Lucien, *qui ont de très-longues oreilles, à peu près comme celles du roi Midas*, et qui s'agitent dans le monde, afin de servir de repoussoir au talent. Mais s'il lui faut trop souvent descendre dans la tombe avant d'avoir vu luire le jour de la justice et de la paix, il a enfin sa résurrection, même en ce monde, et Orsel est de ceux qui ne sont pas restés plus de trois jours dans les ténèbres de la mort. Ce sont en effet les traits d'Orsel qu'on reconnaît dans cette figure souffrante et amaigrie qui s'élève à demi-enveloppée de son linceul, et dont le regard est empreint d'une espérance et d'une douceur touchantes.

M. Périn, qui a vengé si noblement les souffrances de son ami, semble avoir au milieu de nous une destinée pieuse à remplir ; si vous allez en ce moment à Notre-Dame-de-Lorette, tandis que votre regard disputera à la lumière et aux ombres vers l'extrémité du collatéral de droite les compositions de M. Périn, vous pourrez voir vers la gauche un artiste monté sur un échafaudage mobile, et que protège à peine, contre la curiosité des allants et venants, quelque argus tiré de la milice paroissiale : cet artiste est un de ceux qui, de concert avec M. Périn, et sous sa direction dévouée, complètent la chapelle laissée par Orsel aux trois quarts de l'exécution, et dont une impatience qu'on ne comprend déjà plus, tant elle était injurieuse et puérile, brisa les clôtures afin que le public en prît possession, sans que les parois fussent seulement couvertes dans leur entier.

Il serait, je crois, impossible de trouver dans l'histoire des arts un second exemple de la pensée d'un homme absorbée aussi complètement dans celle d'un autre homme. Souvent, il est vrai, le disciple se subordonne absolument au maître; mais alors il imite, et si ce n'est point un pur copiste, c'est au moins un satellite qui, n'ayant pas de lumière propre, reflète celle d'un astre supérieur. Dans le cas présent, rien de semblable; car si aucun de ceux qui ont connu Victor Orsel ne peut douter que la pensée de cet artiste n'ait été dominante à l'égard de ceux qui l'approchaient habituellement, nul ne saura jamais déterminer la part d'influence que le peintre des *Litanies de la Vierge* a exercée sur celui de l'*Eucharistie*. Chose vraiment merveilleuse! deux hommes que la mort même ne devait pas désunir entreprennent ensemble, et le même jour, dans le même monument, deux compositions dont les conditions matérielles sont exactement semblables: ils continuent pendant seize ans un *duo* de travail sans distraction, sans relâche; à l'égard l'un de l'autre, ils n'ont pas cessé un instant de penser tout haut, et pourtant, contre la loi ordinaire des affinités humaines, chacun est resté lui-même; ce que les personnes, admises dans la confiance de ce double labeur, répétaient depuis longtemps: « Vous verrez que Périn ne ressemble pas à Orsel, » cette prédiction, qui trouvait tant d'incrédules, se réalise. Par conséquent, ce que nous avons dit précédemment de la chapelle consacrée à la Vierge ne nous dispense en aucune façon d'étudier avec soin celle de l'Eucharistie.

Mais d'abord écartons les critiques qu'on a cru devoir faire du système absolu des deux peintres. Ces critiques, en général peu réfléchies, s'appliquent encore moins à M. Périn qu'à Victor Orsel. En présence de difficultés comme celles qui attendaient les deux artistes, on perd le droit de s'enquérir des théories qui peuvent les avoir dirigés, et on leur sait gré, au contraire, de la rigueur d'un système qui leur a permis de produire deux œuvres extrêmement remarquables dans des conditions qui auraient rebuté les hommes les plus consommés dans leur art.

Par une inspiration que nous ne nous chargerons pas d'apprécier, l'architecte de Notre-Dame-de-Lorette a disposé, à chaque extrémité des collatéraux, de petites coupes dont les supports se distinguent par des membrures trapues et des saillies extrêmement prononcées. Tandis que la lumière arrive à pleins flots dans la nef par les fenêtres supérieures, et que d'autres ouvertures la font pénétrer horizontalement dans les bas-côtés de l'église, les quatre coupes d'angle reçoivent par le sommet un troisième jour qui rencontre dans sa distribution les effets déjà confus des deux autres : d'où résulte l'impossibilité de voir convenablement, à quelque heure que ce soit, dans une clarté égale et régulière, les peintures tracées à l'intérieur et au-dessous de ces coupes. Ajoutez à cela les proportions données aux ressauts de l'architecture, et dont l'effet a été calculé tellement en dehors des conditions de la peinture, que, pour le seul tableau qui, dans les deux chapelles du fond, offre à une composition historique un champ assez vaste, c'est-à-dire pour

la lunette placée au-dessus de chacune des portes de la sacristie, la corniche qui enveloppe ce demi-cercle projette une ombre qui coupe en deux les figures. Quelques personnes ont eu l'avantage de voir la *Cène*, peinte par M. Périn, lorsqu'on était admis dans la chapelle encore échafaudée ; à cette époque, au moyen de miroirs réflecteurs, on reportait un peu de lumière sur la partie supérieure de la composition ; mais à présent, je défie qu'aucun des nouveaux visiteurs puisse y distinguer quelque chose, et je pardonne à ce critique un peu naïf d'un des grands journaux de Paris, qui, après avoir fait un juste éloge des petites compositions de M. Périn distribuées sur les piédroits, indique qu'en haut il doit exister quelque chose, mais que, pour son propre compte, il ne saurait en parler comme témoin oculaire. Eh parbleu ! ce que vous n'avez pas vu, ce que vous n'avez pu voir, c'est le principal : de ce point culminant découle toute la pensée ; le reste n'est qu'une suite d'échelons qui guident l'intelligence et le sentiment vers les grandes expressions de la puissance et de la bonté divines. Je commence donc par dire qu'il a fallu, de la part des deux amis, une résignation miraculeuse pour accepter, comme un champ préparé à l'activité de leur talent, ces lambeaux déchiquetés de murailles à moitié noyées dans l'ombre ou éclairées d'un jour faux.

Encore M. Blondel, qui a remplacé M. Paul Delaroche dans la décoration de la chapelle des morts, et M. Adolphe Roger, qui a peint dans un sentiment si pur, si délicat, si religieux, les fonts baptismaux disposés en pendant de cette

chapelle, ont-ils eu pour compensation à l'indigence et à l'arrangement heurté de tout le reste le développement d'une petite abside assez heureusement éclairée par la lumière qui descend de la coupole voisine, tandis que les deux inséparables athlètes en ont été réduits à des espaces où de simples ornemanistes se seraient trouvés à l'étroit. Pour dire la vérité, quoique leur place soit au fond de l'église, on les a traités comme des peintres de vestibule. Les lunettes qu'on leur a laissées ne sont que des dessus de porte ; et à l'endroit où l'on s'attendrait à trouver l'expression définitive de leur pensée, c'est-à-dire autour de l'autel, des rosaces à la douzaine, coulées dans un moule uniforme, viennent étaler leur pesante inutilité.

Laissons cependant de côté ces fâcheux obstacles : rappelons-nous qu'un grand architecte, Balthazar Peruzzi, a trouvé le moyen de faire son chef-d'œuvre, le palais Massimi, sur le terrain le plus étroit et le plus bizarrement irrégulier ; n'oublions pas que le talent jaillit plus éclatant d'un redoublement d'entraves comme une eau victorieuse, et concluons qu'à la place où ils devaient peindre, les deux artistes ne pouvaient adopter un parti différent de celui qu'ils ont suivi. Ce n'est pas de gaieté de cœur qu'un peintre renonce aux ressources de son art, et M. Périn, en particulier, était de ceux qui pouvaient le plus légitimement regretter de n'avoir pas à donner de fond à ses tableaux. A une époque où l'art du paysage historique était tombé dans une routine désolante, M. Périn fut, sinon le premier, au moins un des premiers, qui montrèrent la voie large et sérieuse dans laquelle notre école s'est dis-

tinguée depuis vingt-cinq ans, et s'il a laissé à d'autres la gloire de continuer cette impulsion, c'est qu'il avait une vocation de peintre d'histoire, à laquelle il ne lui était pas permis de renoncer. Les fonds d'or, les teintes plates ne sont donc nullement chez lui le parti pris du système ou le sophisme de l'impuissance : la froideur et la rigidité inséparables de ces moyens ont été pour son genre de talent une difficulté de plus à surmonter, et maintenant qu'il a fait ses preuves en luttant comme Jacob contre l'Ange pendant une nuit mystérieuse, nous espérons bien qu'il n'en reviendra que plus fort et plus riche à ces tableaux complets, qui sont à la peinture architecturale ce que la *Transfiguration* est aux *Sybilles* de la *Pace*.

M. Périn ne s'est donc fait peintre à la manière des mosaïcistes byzantins ou des plus anciens maîtres de l'Italie, ni par embarras, ni même par dédain pour les ressources de l'art : ceci pourrait être vrai, jusqu'à un certain point, d'Orsel, qui ne s'est jamais plus élevé que quand il a poussé jusqu'à la dernière limite la sobriété des moyens, ainsi que le démontre son chef-d'œuvre, le *Vœu à Notre-Dame-de-Fourvières*. Si M. Périn avait agi de la même manière, il aurait appauvri ses moyens sans parvenir à spiritualiser au même degré sa peinture. Car, il ne faut pas l'ignorer, nous apportons tous une aptitude concentrée dans de certaines limites ; Lesueur, qui est arrivé au sublime, en peignant, proportion gardée avec les grands maîtres des autres écoles, des découpures, aurait vainement cherché à rivaliser avec les reliefs de Raphaël ou les flots de couleur de Rubens : la *Mort de saint Bruno*

ou le *saint Paul à Éphèse* sont pour lui des efforts extraordinaires et comme des récompenses divines accordées à la sincérité du travail ; et c'est ainsi, ce me semble, qu'il est arrivé à Raphaël de surpasser tous les peintres de clair-obscur, dans la fresque de la *Prison de saint Pierre*, quoique Dieu, qui l'avait doué pour son art au-dessus de toute autre créature humaine, l'eût moins enrichi peut-être dans cette direction que dans toutes les autres.

On a dit justement que, par rapport à la nature, l'art était un miroir brisé, dont chaque grand artiste n'a recueilli qu'un des fragments. Pour mon compte, je ne céderais à personne ma disposition admirative : j'y ai trouvé la source de jouissances aussi vives que pures ; mais je n'y aurais pas confiance, si je ne me sentais éclairé, et pour le faire, je-m'attache d'abord à constater ce qui manque aux hommes marqués du sceau de la supériorité : c'est ce soin préalable qui fait découvrir ce qu'on pourrait appeler la gamme de chaque artiste : or, celle des Français est toujours modérée. L'un n'a pas le charme naturel ; à l'autre, il manque la pure et parfaite élévation de la forme. Tel peintre, qui n'est au fond qu'un païen, tout prêt à donner son âme pour ce qu'Aristippe lui-même appelait un repentir, étincelle cependant par une séduction qui pénètre jusqu'au cœur et qui ne se borne pas à la surprise des sens ; tel autre a besoin de l'âme pour atteindre à la grandeur et pour produire la beauté.

J'ignore ce qui serait arrivé à M. Périn si, dans la répartition des travaux de Notre-Dame-de-Lorette, il eût

été appelé à glorifier particulièrement la Mère de Dieu : mais, probablement, cette tâche, moins difficile que la sienne pour la plupart des peintres, ne l'eût point élevé aussi haut. Je me rappelle avoir vu de lui, il y a vingt-cinq ans, une copie très-réduite du *Christ mort* de Sébastien del Piombo que l'on admire à Viterbe. Michel-Ange, comme on le sait, avait eu l'espoir qu'en soutenant le dessin de ce Vénitien, qui rivalisait avec Jean Bellin pour le sérieux de la couleur (qualité que bien des coloristes ne connaissent guère), il parviendrait à vaincre Raphaël. Le Christ de Viterbe est l'effort suprême de cette conspiration célèbre, et nous concevons que M. Périn ait été particulièrement attiré par un tel chef-d'œuvre, car les affinités qu'il offre avec son propre talent me paraissent évidentes. Le Christ de Viterbe est plus profond que sublime, plus pathétique qu'inspiré; il fait, en quelque sorte, vibrer les cordes intermédiaires de l'âme : c'est le chant plein d'émotion d'un baryton, et non l'épanouissement angélique d'un *soprano*. Je ne sais si, par ces comparaisons, plus ou moins hasardées, je parviens à me faire comprendre, mais il faut bien que j'arrive à rendre, dans une certaine mesure, l'impression que produit sur moi ce qu'il y a certainement de plus original et de plus élevé dans la chapelle de M. Périn; je veux dire les têtes du Christ. Celle de Jésus répandant sa doctrine, celles qu'on voit dans l'Institution du sacrement de l'Eucharistie, dans le Couronnement d'épines, et dans la *Pietà* qui surmonte le pilier consacré à l'expression des œuvres de la charité, se complètent par celle de l'enfant Jésus dans la crèche, choisi

d'une manière si neuve et si heureuse pour rendre la pensée de l'espérance..

La peinture chrétienne réunit des contrastes si étonnants, qu'on ne se sent pas porté à lui tenir compte des problèmes qu'elle a su résoudre; pourtant quelle inspiration ne lui a-t-il pas fallu pour exprimer tout ensemble l'humilité et la grandeur de Marie, comme pour imprimer le cachet d'une beauté divine sur la figure traditionnelle du Sauveur ! C'est ainsi que l'art s'est élevé jusqu'à la tête du Christ, dans la *Cène* de Léonard de Vinci, chef-d'œuvre qu'on n'a pas surpassé, que dis-je ? qu'on n'a pas même égalé depuis ce devancier de Raphaël. C'est déjà louer dignement M. Périn que de ranger son Christ parmi ceux que l'école de Léonard n'aurait pas désavoués : mais son mérite propre et son originalité consistent surtout dans la variété des expressions qu'il a données à la tête du Christ, tout en reproduisant avec une fidélité scrupuleuse un type parfaitement individuel. Dans le pendentif, où Jésus ouvre les yeux de l'aveugle et fait parler le sourd, l'expression du visage divin illumine tout ce qui l'environne, et l'admiration des femmes ou des disciples est exprimée avec une vivacité et un naturel qui n'ôtent rien à la noblesse des attitudes. Dans l'Institution de l'Eucharistie, c'est l'amour divin qui éclate; et l'on voit sur les traits du Sauveur cette compassion fervente qu'offrent les paroles conservées dans la mémoire du disciple bien-aimé. Plus loin, les soldats, après avoir imposé au Christ la sanglante couronne, lui présentent un sceptre dérisoire, qu'il accepte avec une compassion auguste pour

ces malheureux. On doit savoir gré au peintre de n'avoir point exagéré la bassesse des bourreaux : la scène, rendue avec calme et dignité, n'en produit que plus d'impression ; d'ailleurs, il importait de ne pas déranger par des contorsions la suave harmonie de tout le travail.

La divinité, si bien nuancée dans ces trois tableaux qui montrent Jésus-Christ vivant, siège encore sur les traits du mort, et c'est une inspiration juste et profonde dans un monument qui a pour but de glorifier le sacrement du corps et du sang de Jésus-Christ. Mais ce qui me semble ici le plus digne d'admiration, c'est la manière dont le Christ mort fait contraste avec le petit Jésus dans la crèche, tout illuminé par une splendeur enfantine, et jetant un reflet d'une ineffable douceur sur ce qui l'entoure. Tant de joie liée à l'espérance, tant de douleur donnée comme sccau aux triomphes de la charité, forment une double inspiration, puisée aux sources les plus pures de la mystique chrétienne, et font comprendre par quelle voie naturelle l'artiste s'élève aux conceptions d'un ordre sublime en se laissant guider par un sentiment juste et vrai.

Mais je m'aperçois qu'il est bien temps d'expliquer à mon lecteur l'ordonnance de cette composition, dans les particularités de laquelle je l'ai entraîné, quoique je n'eusse pas encore pris les précautions nécessaires pour lui servir de guide. En entrant dans la chapelle, nous avons, au-dessus de nous, une coupole dont les quatre piédroits présentent des surfaces enfoncées chacune entre deux ressauts d'un effet plus ou moins agréable. Quatre

arcades séparées par des pendentifs surmontent ces piédroits : les trois premières sont ouvertes ; la quatrième est remplie par une lunette qui, comme je l'ai déjà dit, est au-dessus de porte à l'entrée de la sacristie. La nécessité de faire un tableau principal fait choisir au peintre cette place, afin d'y mettre sa composition principale, quoique l'autel soit placé dans un renfoncement à droite, auquel rien n'a pu préparer le spectateur ; mais si l'on trouve peu d'adresse et de clarté dans cet arrangement, il ne faut s'en prendre qu'à l'architecte. La calotte de la coupole se divise naturellement en quatre parties, au-dessus de chacun des arcs qui la soutiennent. Cette coupole, pour le peintre, représente le ciel ; l'espace intermédiaire est réservé à l'Homme-Dieu, c'est-à-dire au médiateur, et la décoration des piédroits montre, en quelque sorte, l'ascension des efforts humains éclairés par la révélation, soutenus par la grâce, afin de parvenir à la béatitude céleste. Le fond de la décoration des piédroits est vert : c'est la couleur de l'espérance qui aspire à Dieu ; le rouge des pendentifs indique que l'homme se régénère par le mystère de l'Eucharistie, en se baignant dans le sang de l'Agneau, et l'or des voussures est l'emblème naturel de la lumière du paradis.

Les vertus théologales : la Foi, l'Espérance et la Charité, sont les piliers nécessaires de l'édifice chrétien : aussi le peintre en a-t-il fait le principe de la décoration des piédroits. Mais la symétrie architectonique en exigeait un quatrième, et c'est la pensée de la Force que l'artiste attribue à ce complément de son œuvre : heureuse inspiration, et dont on doit lui savoir gré dans le temps où

nous vivons ; car la fermeté est aujourd'hui ce qui manque le plus aux âmes, et nous connaissons bien des vertus de l'ordre théologal ou stériles ou déviées par le défaut de toute virilité dans les sentiments. Quoi qu'il en soit de cette pensée que je prête peut-être à M. Périn (car les œuvres d'art ont le privilège d'inspirer des idées souvent tout à fait étrangères à ce que l'artiste a pensé), l'Espérance a sa plus haute expression dans la naissance du Rédempteur, la Foi naît des enseignements qu'il distribue et des miracles qu'il opère, la Charité n'a pas d'emblème plus émouvant que la dépouille d'un Dieu mort pour le salut des hommes, et la Force est représentée par la constance de ce Dieu à souffrir les derniers outrages. L'Eucharistie instituée dans la Cène est le complément à jamais fécond de la vie du Sauveur, et les sujets de la coupole commentent, en quelque sorte, les effets du sacrement de l'amour, suivant cette pensée de l'Apôtre, si énergiquement rendue dans les vers de saint Thomas d'Aquin, quand il dit de la communion qu'elle est la vie des bons et la mort des méchants : *Mors est malis, vita bonis*. Il y a pour rendre ce contraste deux Christ de plus, mais transfigurés cette fois, comme il appartient à la majesté du ciel : d'un côté, le peintre emprunte aux menaces de l'Apocalypse les sceaux du livre de vie que le Juge suprême déchire dans sa colère, la trompette des anges vengeurs et le feu de l'encensoir qu'ils répandent sur la terre : ce sont autant de signes de la condamnation des méchants ; d'autre part, la Rédemption, que le mystère eucharistique renouvelle sans cesse, est indiquée par la

victoire du Christ sur la mort ; et c'est ici que le talent du peintre grandit avec le sujet. La tête du Sauveur lance véritablement des éclairs ; rien n'est plus hardi et plus grandiose que le mouvement qui le fait sortir du tombeau. Ce n'est point cette explosion que les Carrache mirent à la mode, au mépris des saines traditions de l'art : c'est l'image du Samson divin entrant en vainqueur dans la ville du péché, et s'apprêtant à enlever ces portes funestes qui, pour le reste des temps, ne rouleront plus sur leurs gonds. Le bonheur des saints, fruit de cette victoire, est indiqué dans les deux autres sujets de la coupole par les apôtres saint Pierre et saint Paul, garants du salut, dont les Évangélistes, placés à leurs côtés, doivent être considérés comme les hérauts.

Tel est le résumé de cette composition à la fois simple, instructive et profonde, dans laquelle quelques personnes ont cru trouver de la complication, de la recherche et de l'obscurité. Disons-le sans détour : M. Périn lui-même a contribué peut-être à établir ce préjugé défavorable, par le soin trop minutieux qu'il a pris d'expliquer, dans le programme de son travail, jusqu'aux moindres attributs de la décoration, jusqu'à la nuance la plus subtile de ses idées. Cette surabondance de renseignements est l'effet d'une conscience délicate ; on comprend que l'artiste n'aurait pas voulu surprendre au spectateur une impression qui ne fût justifiée par la nature du sujet. Mais quant à ces scrupules de conscience, on serait généralement, j'en suis certain, disposé à s'en rapporter à l'artiste, de même que celui-ci aurait dû peut-être

compter un peu davantage sur l'intelligence de ses admirateurs.

Au reste, c'est ici l'impression de l'ensemble qui doit justifier cet excès d'intention porté jusque dans les minuties, et le grand nombre de spectateurs qui se laisse prendre par l'effet général, sans analyser un tissu aussi riche et aussi compliqué, ne donne pas moins raison au peintre que le métaphysicien isolé qui porte le scalpel de l'analyse dans les détails. Pour en finir avec cette critique superficielle, je ne connais rien de mieux que ce qu'en a dit un aristarque éprouvé, M. A. Jal, dans un article de l'*Athenæum français* : « Vous prétendez que le
« peuple n'entendra rien à toutes ces finesses, et que vous-
« même avez bien de la peine à les pénétrer ; qu'importe ?
« faut-il condamner tout ce que vous ne comprenez pas ?
« L'ensemble et les détails de cette chapelle n'ont-ils pas
« beaucoup d'attraits ?... Si cela n'est pas disgracieux, ne
« vous préoccupez pas du sens que l'artiste y a donné ; si
« c'est bien, malgré le symbolisme, souffrez que d'autres
« que vous l'approuvent à cause du symbolisme. Oubliez
« que M. Périn s'est donné beaucoup de peine pour con-
« cevoir et arranger toutes les parties de son poème
« chrétien ; ne voyez que ce qui est visible pour tout le
« monde, et jouissez de ces heureuses qualités, comme en
« jouissent tous ceux qui, sans parti pris, sans autre
« guide que leur sentiment naturel, admirent le beau
« travail de M. Périn. »

Après avoir donné une idée de l'ensemble, je puis actuellement parler sans scrupule de ces charmants sujets

échelonnés sur les piédroits, qui ont fixé l'attention de tous les amateurs, et que le public voit avec prédilection, d'abord parce que l'œil s'en empare dès le premier aspect, et ensuite à cause du cachet d'originalité dont ces tableaux portent l'empreinte. Comme effet d'ensemble, l'arrangement est irréprochable. Le ton vigoureux des revers et des soubassements fait ressortir admirablement l'élégance des figures et la douceur du fond qui les supporte. Le choix des diverses compositions est également des plus heureux : il y règne une simplicité et une clarté vraiment évangéliques. On a fait à M. Périn le reproche d'avoir choisi pour exemples de la charité quelques-unes des œuvres de miséricorde, telles que recevoir les pèlerins, enterrer les morts ; mais ce serait bien peu comprendre l'enseignement chrétien que de proposer, pour types du dévouement prêché par la religion, uniquement des actions rares et extraordinaires. Tous sont appelés, quoique le plus grand nombre ne soit pas destiné à sortir des conditions communes de la vie, et c'est dans ce cercle restreint d'actions qu'il faut apprendre à faire son salut. Il y a d'ailleurs, comme je l'ai déjà fait remarquer, une gradation dans les sujets, depuis les œuvres terrestres jusqu'au bonheur des élus, et la sorte de familiarité que le peintre a su introduire dans la partie inférieure de son travail fournit, avec les tableaux de la coupole, un contraste extrêmement avantageux.

Encore une fois, qu'il me soit permis de louer, comme je le sens, les petits sujets de M. Périn. Je n'ignore pas que, quand un grand succès se déclare, l'envie sait donner

à la louange que l'opinion lui arrache une tournure de dénigrement. Vous ne rencontrerez en ce moment personne qui ne convienne que M. Périn a réussi dans la peinture des piédroits. Cela, pour plusieurs, veut dire que le reste n'a pas atteint le même degré de perfection. Mais j'ai eu soin de me mettre à l'abri des inductions de ce genre, en parlant comme je l'ai fait de ces sept Christ homogènes et diversement animés, dont la grande peinture offrirait difficilement un autre exemple. C'est la partie la plus forte du travail : ce n'est cependant pas la plus neuve. Il est évident pour moi que le peintre, quand il a disposé sa composition, ne pensait pas lui-même devoir être amené à un mode qui, sous un certain aspect, se rapproche de la peinture de genre, telle que l'ont traitée les imitateurs les plus scrupuleux et les plus naïfs. Cependant, lorsque le besoin d'attirer les âmes par le spectacle vrai des vertus chrétiennes, la nécessité de montrer dans les pauvres, dans les opprimés, dans la veuve et dans l'orphelin, les amis du bon Dieu, l'ont conduit à ce que les anciens auraient appelé le genre tempéré, il a dû trouver dans sa mémoire des exemples illustres, et en quelque sorte domestiques, qui l'encourageaient à marcher dans cette voie. Je me souviens d'avoir entendu analyser avec une admiration passionnée, par les hommes qu'on accusait de ne savoir peindre que des statues antiques, quelques-uns des tableaux les moins solennels pour le sujet de la Galerie de Saint-Bruno, et particulièrement celui où l'on voit un messager apportant une lettre au saint fondateur de la Chartreuse. C'est cette simplicité de conception, cette

justesse d'expression et de mouvement, cet heureux tempérament qui allie la grâce facile de La Fontaine à la noblesse de Racine, que nous retrouvons dans les petits tableaux de M. Périn, avec le cachet particulier de son talent, où l'on sent, comme dans Sébastien del Piombo, la fusion des qualités de Florence et de Venise. C'est cette organisation exceptionnelle qui permet au peintre de se plier jusqu'à l'expression de la difformité, sans rompre l'effet collectif de son œuvre, tant la conception générale domine et subordonne les détails.

Il faut le dire en terminant, on aurait peine à trouver un troisième exemple d'une telle puissance de la volonté, et c'est sous ce rapport que la chapelle de M. Périn est vraiment la sœur de celle de Victor Orsel. J'espère qu'un jour ceux qui ont été témoins de la lutte soutenue par ces deux artistes en écriront l'histoire instructive. Aujourd'hui, nous sommes encore trop près de l'événement ; ceux qui s'y sont donné volontairement un rôle de contradicteurs croiraient à de l'animosité personnelle de notre part : grâce au ciel, nous savons bien que les noms de tous ceux qui se sont fait un point d'honneur d'entraver une œuvre si distinguée seront, avant peu d'années, tombés dans un profond oubli. Mais ce qu'il faut rappeler dès à présent, c'est qu'à part la circonstance favorable qui fit confier aux deux amis un travail de quelque importance, ils sont restés dans un isolement profond, quand on n'a pas accumulé sur eux des déboires de toute sorte. Veut-on avoir une idée exacte des destinées de l'art à notre époque, on n'aura qu'à se dire : si les deux amis

—

CONCOURS POUR L'EXÉCUTION

DU

FRONTON DE LA MADELEINE

14 avril 1830.

Toutes les fois qu'il s'agit d'une grande entreprise pour les arts, le public réclame un concours, et pourtant la question de l'utilité des concours est loin d'être résolue. D'abord il est rare que les artistes d'une haute réputation consentent à se compromettre dans une lutte où de plus jeunes et de moins connus peuvent les supplanter ; puis, ce qui arrive presque toujours, c'est que l'administration a d'avance fait son choix, et alors le concours n'est qu'une vaine formalité, où le talent véritable est inmolé à des considérations de coteries et de bureaux.

Les six projets actuellement exposés ont été admis sur esquisse à la suite d'un premier concours très-nombreux qui a eu lieu l'année dernière. L'artiste à qui le travail

sera définitivement adjudé sera choisi d'après l'un des projets actuels, rendus, à ce que je crois, au dixième de l'exécution. On s'était plaint, à l'époque du concours originaire, d'avoir vu éliminer de la dernière liste des concurrents qui auraient pu paraître redoutables. En considérant l'énorme disproportion de mérite qui existe entre les différents projets exposés, on ne peut s'empêcher de penser qu'on a voulu ménager à certains morceaux préférés la ressource des contrastes.

Ce qui frappe aussi tout d'abord, c'est l'incertitude où tous les concurrents ont paru être sur le genre de sculpture propre au monument qu'ils sont appelés à décorer. Il en est même sur lesquels cette préoccupation ne paraît pas avoir influé, et l'on croirait, à voir certains projets, que leurs auteurs ont perdu tout espoir d'élever jamais leurs ouvrages à soixante pieds de hauteur. Ce sont des bas-reliefs ordinaires, comme on peut en faire pour sa satisfaction personnelle, sauf la forme incommode que donne le fronton. Ainsi, M. Jacquot, auteur du projet représentant le Christ mort sur les genoux de la Vierge, et qui a cru pouvoir remplir l'énorme tympan de la Madeleine avec six ou sept figures, ne paraît pas avoir songé à l'effet si peu monumental que produiraient des corps de 25 pieds, traités avec le relief doux et la multiplication de plans qui caractérisent la manière de Jean Goujon. Un reproche du même genre s'applique aux draperies chiffonnées de M. Desbœufs, auteur du quatrième projet, à partir de celui qu'on rencontre dans la salle d'entrée. Rien de moins senti comme effet que cet ouvrage, où l'on

remarque d'ailleurs des détails d'une bonne exécution et une composition assez heureuse, quoique entachée d'une fausse naïveté.

Les deux projets sur lesquels l'attention publique se concentre appartiennent à MM. Pradier et Lemaire. Le premier est placé dans la salle d'entrée; le second vient l'avant-dernier, dans l'ordre de l'exposition. M. Pradier est un des maîtres de notre école dont la réputation a grandi dans le courant des dernières années. Le Niobide, remarquable par un sentiment de simplicité, qu'on ne retrouve plus dans les productions plus récentes du même artiste, la Vénus exposée au Luxembourg, le buste de Louis XVIII, placé au Musée royal, le Prométhée qu'on a vu à la dernière exposition, ont fait reconnaître dans M. Pradier un talent d'exécution, un sentiment de vérité et de vie auxquels ne répondent pas assez peut-être le mérite et la nouveauté des conceptions. M. Lemaire a envoyé de Rome, il y a trois ou quatre ans, une figure de Psyché dont le succès a été populaire.

M. Pradier a cru devoir prévenir le public qu'un mois et demi de maladie l'avait empêché de terminer son ouvrage : aussi ne doit-on pas le juger sur le fini qu'il aurait pu donner à ses figures; et pourtant il y a, dans la manière dont elles sont exprimées, quelque chose de si ferme et de si franc, qu'on est encore tenté de donner aux détails la préférence sur l'ensemble. C'est là une disposition dont M. Pradier ne se contentera peut-être pas; il fera valoir le serré de sa composition, la tournure ample de ses figures, le jet facile des draperies, enfin la puis-

sance incontestable de l'ensemble. Tout en lui concédant ce mérite, il est difficile de croire que ce soit là précisément ce que la convenance monumentale exigeait. Il y a tant et de si épaisses draperies dans le bas-relief, que l'œil est comme accablé de leur poids. Qu'on juge de combien cette impression s'accroîtra quand la dimension totale du morceau aura été décuplée. Je n'y vois rien, d'ailleurs, de chrétien : ni le Christ coiffé comme un Jupiter, ni la Madeleine, trop préoccupée encore de sa parure pour avoir délié les nattes de ses cheveux ; ni ce philosophe assis qu'on prendrait pour Phocion prêt à boire la ciguë ; ni ce mendiant qui ressemble à Diogène et à l'Ilyssus. On ne comprend pas, d'ailleurs, la disproportion qui existe entre la stature de la Madeleine et celle du Christ. Cette partie du projet de M. Pradier est composée comme un tableau, et n'a rien du caractère propre au bas-relief.

Si la composition de M. Pradier pèche par excès d'*embonpoint*, celle de M. Lemaire n'est peut-être pas sans maigreur. Du moins ne voudrait-on pas, au premier abord, qu'il eût laissé tant de vide autour de ses figures. En y réfléchissant néanmoins, on sent que l'artiste, préoccupé de l'effet monumental, a dû éprouver un étrange embarras. Les frontons sculptés antiques, au moins ceux que nous connaissons, étaient décorés de figures de ronde-bosse : c'était une conséquence de la loi, en quelque sorte naturelle, qui oblige à augmenter le relief à mesure que le point de vue s'éloigne et devient plus horizontal. L'architecte de la Madeleine, n'ayant pas prévu ce besoin, n'a.

Laissé au sculpteur qu'une épaisseur de trois pieds, insuffisante pour le jeu que demanderaient les figures de ronde-bosse ; ce n'était pas une raison pour que les sculpteurs aplatissent leurs reliefs, comme ils l'ont fait presque tous. A la différence des autres concurrents, M. Lemaire s'est étudié à détacher du fond ses figures, autant que l'épaisseur du tympan le permettait : il n'a pu arriver à ce résultat qu'en les tenant plus petites que les autres sculpteurs ne l'ont fait. Elles n'auraient pourtant pas au rendu moins de quinze pieds, ce qui est plus que suffisant pour la place.

Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que M. Lemaire n'ait mieux résolu que ses concurrents le problème de la convenance monumentale. Sa composition indique mieux aussi la destination de l'édifice, et le nom sous l'invocation duquel l'église a été consacrée. Quelques réminiscences déparent cette belle composition ; le Christ rappelle la figure colossale de Thorwaldsen ; la Madeleine est évidemment inspirée de celle de Canova ; mais le groupe des trois Vertus, placées à la gauche du Christ, celui de la Charité qui suit du même côté, appartiennent incontestablement à M. Lemaire, et l'on ne saurait assez louer le mélange de grâce et de gravité qui les caractérisent. On voit que l'artiste a voulu, avant tout, faire de l'art chrétien ; et cela, sans sacrifier la pureté, la correction, la vie, que communique l'étude de la sculpture antique. J'aime aussi la manière douce et légère dont s'enlèvent les draperies ; il me semble que, de cette façon, il n'y aura pas de lutte entre les lignes architecturales,

et la disposition raide et parallèle des plis qui entourent les figures : on regrettera moins ces admirables oppositions de la rondeur du nu avec la rigueur des moulures qui encadrent les statues, dans les frontons d'Égine et du Parthénon. Le reproche le plus grave qu'on puisse adresser à M. Lemaire, c'est le peu d'intérêt que présente la partie droite de son ouvrage, eu égard aux beaux détails dont la gauche est remplie : mais on ne peut nier que, matériellement, la composition ne soit suffisamment balancée. C'est, en somme, une production où ne se rencontreront peut-être pas des qualités aussi saillantes que celles qui ont placé M. Pradier au premier rang de nos sculpteurs, mais qui, sous les rapports de convenance, d'harmonie et d'effet général, ne pourra manquer d'être préférée par tous les hommes impartiaux.

LE

FRONTON DE LA MADELEINE

6 février 1834.

Le *Journal de Paris*, de pacifique mémoire, comptait au nombre de ses rédacteurs un flaneur d'office, dont l'emploi consistait à parcourir du matin au soir les rues de la capitale et de la banlieue, avec mission de s'enquérir de tous les accidents mémorables, de compter les voitures versées et les chiens écrasés, d'épier la montée de chaque pierre qu'on posait sur les édifices publics et particuliers. Cette charge de flaneur n'existe plus, que je sache, à aucun journal, et pourtant quelle époque que la nôtre, pour occuper dignement le rédacteur piéton du *Journal de Paris*? Quel vaste champ ouvert à l'observation depuis la démolition de l'hôtel d'Elbeuf jusqu'à l'élévation de l'obélisque de Louqsor! Pour mon compte, j'aimerais beaucoup à trouver chaque matin dans un coin

obscur du feuilleton le mouvement architectonique de la capitale, la statistique des monuments, maisons, boutiques, rues, fontaines et trottoirs, le bulletin exact et complet du génie à tant le pied carré; et certes, je ressens tellement l'utilité d'un pareil bulletin, que si j'étais resté aussi flaneur que je l'étais il y a dix ans, je me serais dévoué en faveur des lecteurs du *Temps*, mes maîtres et mes meilleurs amis, à l'accomplissement de cette vétilleuse besogne. Aujourd'hui, l'humeur paresseuse prend le dessus. L'activité brûlante du Bonaparte des travaux publics déconcerte à l'avance tout ce qui me resterait de zèle au fond de l'âme. Je suis, dans mon genre, comme la Victoire, qui sentait faiblir ses ailes à force de suivre l'autre Bonaparte dans son vol. Pour que je me décide à mettre le nez à la fenêtre, pour que j'embouche enfin la trompette, il ne me faut rien moins qu'une occasion comme celle qui se présente à l'heure qu'il est, par ce beau soleil digne d'un printemps d'Italie, au moment où l'aigle du fronton de la Madeleine, pour me servir de l'énergique expression des Grecs inventeurs des frontons, brise ses langes et déploie son envergure toute diaprée des figures de M. Lemaire.

Il est peu de lecteurs de ce journal qui puissent se rappeler combien je suis engagé dans la réussite du fronton de la Madeleine. A l'époque du concours qui eut lieu pour la décoration de cette partie du monument, les avis n'étaient rien moins qu'unanimes sur le mérite des compétiteurs. Beaucoup se laissaient influencer par la grande et légitime réputation de M. Pradier. M. Desbœufs, dont la

composition, en tant que bas-relief, l'emportait sur toutes les autres, M. Desbœufs comptait un assez grand nombre de partisans. Moi, je portai pour M. Lemaire ; et aujourd'hui, à la face de Paris, de la France et du monde, M. Lemaire me donne pleine raison : grand merci !

La composition de M. Lemaire est bien ce qu'elle s'était annoncée dans l'esquisse. La tournure architectonique et rectiligne de ses figures et de ses groupes produit une impression grave et tranquille qui satisfait l'œil et rejaillit sur l'ensemble du monument : on aime à voir circuler l'air autour des nus et des draperies ; le regard, d'abord saisi par l'harmonie générale, se promène ensuite et s'arrête sur les différentes idées, les divise et les regroupe ; on retrouve ici le genre de composition à la fois une et multiple, que Phidias avait appliqué aux frontons du temple de Minerve, et qu'on doit considérer comme le type de cette espèce de travail. Le Christ debout forme le centre de la composition ; à ses pieds est la Madeleine, ainsi qu'au repas chez Simon, dans une attitude d'admiration sublime et de tendre repentir. A droite et à gauche sont deux anges, ministres des volontés du Sauveur : l'un, ange de paix, tient déjà la trompette qu'il embouchera au jour du grand jugement ; l'autre, l'épée à la main, repousse dans l'abîme les vices et les péchés, représentés sous des formes plus sérieuses que repoussantes, tandis que les principales vertus chrétiennes se groupent à la droite du Christ, et se font reconnaître au spectateur par leur expression ou leurs attributs.

Cette partie droite de la composition était de beaucoup

la meilleure dans l'esquisse ; à l'exécution elle a gardé la même supériorité ; les figures de la Foi et de la Charité sont remplies d'une grâce austère qui est la poésie du sujet et de la place ; les draperies sont traitées dans un style large, à l'effet, bien qu'on ne puisse leur reprocher d'être faites dans le sentiment de la décoration. Les têtes ont une expression sentie, sans être forcée ; les différents groupes s'emmanchent les uns aux autres sans confusion et sans effort. A gauche du Christ, c'est-à-dire à la droite du spectateur, on trouvera peu de correction, de la pesanteur, et un défaut assez choquant de perspective à l'ange qui tient l'épée ; cette figure, qui devrait occuper une assez grande place, puisqu'elle combat tant d'ennemis, est presque entièrement sacrifiée, et manque de mouvement. J'adresserai le même reproche à la Madeleine, si petite, si privée de relief, qu'on l'aperçoit à peine au premier abord dans cette composition capitale du temple qui porte son nom. Il y a du désordre, des mouvements forcés, un défaut d'ensemble de certaines parties, de l'obscurité dans les attributs, parmi les péchés capitaux. M. Lemaire a pris le contre-pied de la plupart des artistes, lesquels d'ordinaire sont plus heureux à peindre le vice qu'à idéaliser la vertu : c'est qu'ici le vice n'est ni triomphant ni heureux. D'où il suit que la nature humaine n'a pas changé, même en faveur de M. Lemaire.

J'entendais autour de moi des observateurs qui trouvaient une ressemblance frappante entre la tête du Christ et celle du père Enfantin, et je dois convenir que la remarque n'était pas dépourvue de vérité. A coup sûr,

M. Lemaire n'a pas pensé à cette bizarre coïncidence. Mais par quelle fatalité, ou plutôt par quelle nécessité, se fait-il que la juste et noble expression du Christ soit devenue pour nos artistes impossible à saisir? Poussin aussi réussissait mal à peindre le Christ. On trouvait que son Jésus, du Miracle au Japon, rappelait plus le Jupiter foudroyant que le paisible législateur de la montagne. C'est que Poussin, voyez-vous, sentait déjà son philosophe d'une lieue.

En attendant qu'on nous refasse des Christs vraiment Christs, gloire à M. Lemaire, qui ne s'est pas montré indigne de la plus belle place, qu'aucun sculpteur ait pu obtenir en ce siècle, pour y développer une grande et monumentale composition ! Il ne nous arrivera pas, en passant devant la Madeleine, ce qui nous arrive auprès de certains monuments, de baisser les yeux, de rougir, d'éviter les regards des étrangers qui, par aventure, nous accompagnent. Il nous est permis d'être fiers de la Madeleine, non comme d'un monument approprié à sa destination religieuse, non comme d'une conception originale et profondément marquée d'une empreinte de nouveauté et de génie, mais comme d'une riche et magnifique imitation des plus beaux temples romains, imitation exécutée sur une échelle si gigantesque qu'on ne trouve à lui comparer, parmi tous les exemples antiques, que le temple élevé au Soleil par Aurélien, et dont les débris gisent sous les buissons de laurier du jardin Colonne : encore ce temple ne fut-il jamais achevé.

Au milieu de toutes les vicissitudes qu'à subies le mo-

nument de la Madeleine, il est encore heureux et glorieux pour la France de le voir ainsi arrivé au port de salut et d'achèvement avec son plan et ses colonnes de temple de la Gloire, avec sa frise et ses frontons d'église chrétienne. On sait l'histoire presque fabuleuse du concours qui eut lieu sous l'empire ; parmi les prétendants se trouvaient deux architectes du nom de Vignon : l'un, Barthélemy Vignon, homme d'une réputation faite, l'autre presque inconnu. Barthélemy Vignon était l'architecte de Murat, et en cette qualité avait été vivement recommandé aux juges. Il arriva à l'empereur de remarquer le projet de l'autre Vignon ; les juges confondirent la recommandation de Murat avec la remarque de l'empereur ; le Vignon, qui n'était pas Barthélemy, confondit dans sa personne les titres de son homonyme avec les siens, aussi douteux peut-être. Il repose aujourd'hui dans l'église de la Madeleine, après avoir été, contre toute prévision, l'architecte du temple de la Gloire. Heureusement pour ce temple qu'il a trouvé, après la mort de son premier auteur, dans la personne de M. Huvé, un habile, un persévérant continuateur. Heureusement que la loi des 90 millions est venue au secours des colonnes qui gémissaient faute de cannelures, de la frise qui déplorait sa nudité. Grâce à l'équitable décision d'un ministre une fois bien inspiré en fait de dépenses, la Madeleine s'est tout d'un coup revêtue d'un manteau de sculpture et d'ornements qui charme la vue, qui ravit la pensée, qui décore noblement la ville, et impose aux constructions voisines une obligation inévitable de magnificence. La frise de M. Huvé

n'est peut-être pas d'un goût assez sévère ; au lieu de ces enfants tout plats qui s'enroulent mignardement dans les guirlandes, j'aurais aimé à voir quelque chose de plus simple, de moins chargé et de plus naturellement approprié à la destination religieuse de l'édifice. Mais si l'on étudie sous d'autres rapports l'édifice de la Madeleine, on reconnaîtra que M. Huvé s'est montré architecte plein de goût, constructeur à la fois prudent et hardi, et l'on se plaira à associer son nom à celui de M. Lemaire, pour les inscrire tous deux dans le rang le plus honorable aux fastes de l'école française.

LE COMTE

TURPIN DE CRISSÉ

2 juin 1859.

Lancelot Théodore, comte Turpin dè Crissé, membre libre de l'Académie des beaux-arts, mort le 15 mai dernier, était d'une race illustre. Les Turpin de l'Anjou, dont il descendait, occupaient déjà, au XIII^e siècle, un rang élevé dans la noblesse de cette province. On les trouve à côté de nos rois pendant tout le cours des XIV^e et XV^e siècles, et les alliances qu'ils contractent avec les premières maisons du royaume, les Thouars, les Laval, les Rochechouart, les Montmorency, attestent l'importance de leur position et de leurs services¹. La branche des comtes de Sanzay, à laquelle appartenait notre contemporain, ne s'était détachée du tronc principal qu'à la

1. Renseignements authentiques tirés de Preuves qui font partie du Cabinet des Titres et des observations manuscrites de Clairambault.

in du xvi^e siècle. Elle devint la première au siècle suivant, quand la branche aînée se fut éteinte, et elle reprit alors le nom patronymique de la famille.

Les Turpin de Crissé de ce rameau s'offrent à nous sous un aspect tout militaire. Lancelot, comte Turpin de Crissé, petit-fils du premier comte de Sanzay, et aïeul lui-même de Lancelot-Théodore, n'avait fait que suivre l'exemple de ses pères en s'adonnant au métier des armes. Il était lieutenant général et cordon rouge lorsqu'il émigra en 1792, pour aller mourir en Allemagne. Tout en servant activement son pays, il avait pris rang parmi les écrivains du xviii^e siècle. Son *Essai sur l'art de la guerre*, ses *Commentaires sur les Mémoires de Montecuculli* et sur ses *Institutions de Végèce*, sa traduction de *César*, l'ont mis au nombre des plus habiles tacticiens. On trouve dans ces ouvrages, avec des idées pratiques et une expérience incontestable, la tendance frondeuse des hommes de son temps.

Sa seconde femme était fille du maréchal de Lowendall. Les fils nés de ce mariage n'ont laissé aucune postérité masculine. De son mariage avec M^{lle} de Lusignan de Lezay, en 1745, il eut un fils, Henri-Roland Lancelot, marquis de Turpin, que la révolution trouva colonel du régiment de Berchiny. Ce dernier, marié à M^{lle} de Montullé, qui lui avait apporté une grande fortune, était dans toutes les conditions de la plus brillante carrière. Bien doué pour les arts du dessin, il les cultivait avec plus de soin et de succès qu'il n'appartenait alors aux hommes de son rang. La marquise de Turpin, femme d'un esprit distingué et

d'un grand cœur, partageait les goûts aimables de son mari. Celui-ci s'était aperçu de très-bonne heure des rares dispositions de son fils, né le 9 juillet 1782, et ce fut lui qui lui mit le crayon à la main.

Les événements qui renversèrent la monarchie vinrent jeter le trouble dans cette heureuse existence. L'émigration n'était pas dans les idées du marquis de Turpin : il s'obstina à rester à Paris, subit toutes les épreuves de la Terreur, et en fin de compte fut obligé de s'enfuir en Amérique, laissant presque sans ressources sa femme et ses deux enfants, Lancelot Théodore, qui nous occupe, et Aline, mariée plus tard au général comte de Meulan. Il mourut peu de temps après à Philadelphie, où il avait vainement tenté de se créer une position.

Dans cet abandon, la marquise de Turpin s'efforça de tenir tête à l'orage ; elle mettait à profit pour vivre les talents ingénieux et l'adresse délicate qui avaient fait, jusqu'au moment de la catastrophe, l'amusement de sa vie, et son fils commençait à la seconder. C'est dans cette lutte acharnée contre les besoins de chaque jour, qu'au sortir de la tourmente les trouva une femme distinguée, la vicomtesse de Turpin, mariée dans la branche assez éloignée des barons de Crissé. Cette dame, qui s'est acquis une juste célébrité par la part qu'elle prit à la pacification de la Vendée, était venue à Paris pour obtenir la radiation de la liste des émigrés de plusieurs de ses proches ; il n'y avait eu jusqu'alors que les relations indispensables entre les deux branches de la famille ; mais en apprenant la situation pénible de ses parents, la vicom-

tesse s'émut et insista pour emmener en Anjou la mère et le fils qui venaient d'épuiser leurs dernières ressources. Le comte Turpin de Crissé ne pouvait raconter sans une vive émotion l'apparition dans le grenier qu'il occupait avec sa mère de sa noble bienfaitrice, les années qu'il avait passées au château d'Angrie, au milieu des ruines encore fumantes de la Vendée, sous l'aile d'une femme qui, par son généreux caractère, s'était concilié le respect de tous les partis, l'attention délicate qui prévenait ses besoins, et cette longue et douce renaissance aux espérances de la vie.

Une hospitalité aussi prolongée, prévenante et délicate comme au premier jour, devait pourtant avoir un terme. Le jeune comte de Turpin, qui venait d'apprendre la mort de son père, voulait faire l'essai de ses forces. La marquise sa mère, en voyant l'horizon s'éclaircir, n'hésitait pas à recommencer sa vie de travail et de sacrifices. En revenant à Paris, ils trouvèrent de nouveaux protecteurs. Joséphine Beauharnais, femme du premier Consul, avait connu la vicomtesse de Turpin, à l'époque de ses négociations avec le Directoire, et lui avait donné son appui. Ce fut la source de l'intérêt qu'elle montra dès lors pour le jeune gentilhomme aux prises avec les rigueurs de la fortune, et dont elle lui donna plus tard des preuves plus sérieuses. Théodore de Turpin trouva surtout un accueil plein d'une chaleureuse amitié chez le vieux comte de Choiseul-Gouffier. L'ambassadeur de Louis XVI à Constantinople avait la passion des arts; il devina le peintre dans le dessinateur encore inexpérimenté. La maison du

comte de Chôiseul était un sanctuaire du goût; rempli des plus illustres dépouilles de la Grèce : les modèles de tout genre y abondaient, et les conseils du possesseur de ces richesses n'avaient pas moins de prix. Ce fut de la part du célèbre diplomate une véritable adoption : il emmena dans un voyage en Suisse son jeune protégé, lui commanda des tableaux pour le racheter de la conscription, et lui fournir les moyens de faire le voyage de Rome. Dès ce moment, le jeune Turpin appartenait aux arts : il n'a pas dévié un seul jour de la route qu'il s'était alors tracée.

Ce premier voyage d'Italie était encore une épreuve assez pénible : le comte de Turpin aimait à raconter plus tard comment, à Naples, il veillait sur son appétit pour ne pas dépasser la consommation d'un petit pain et de deux figues à son déjeuner. Mais qu'importent ces privations à celui qui satisfait sa passion pour le travail ? De retour en France, il avait déjà dans les arts une agréable position. L'impératrice Joséphine, la reine de Naples Caroline Murat, le prince Eugène Beauharnais lui achetaient des tableaux. En 1810, lors du divorce, Joséphine le fit entrer dans sa maison; il y resta jusqu'à la mort de l'impératrice. C'était avec un souvenir plein de reconnaissance que le comte de Turpin rappelait cette époque de sa vie. Il n'avait pas attendu des retours de fortune pour honorer sa bienfaitrice. En pleine Restauration et à la cour même de Charles X, il aimait à raconter les affectueux égards dont il avait été l'objet à la Malmaison.

En 1813, il avait complété son existence par un heu-

reux mariage. Il épousa M^{lle} de Lesparda, sa cousine. Leurs deux mères, M^{me} de Turpin et M^{me} de Lesparda, étaient proches parentes, et, par leurs vertus, bien dignes l'une de l'autre. Ils n'avaient pas d'enfants, mais le comte de Turpin s'était plu à répandre la surabondance de ses sentiments sur la sœur et les frères de sa femme. Le dernier de tous, Gabriel de Lesparda, avait été élevé sous ses yeux ; il le rappelait par ses qualités et ses manières. Ce jeune homme avait parcouru rapidement, et avec un éclat toujours croissant, la carrière des consulats. De Beyrouth, où il s'était admirablement distingué, il venait de passer à Gênes, lorsque le choléra de 1854 l'atteignit et l'emporta. M. de Lesparda mourait ainsi, pour ainsi dire, au champ d'honneur, victime de son dévouement à ses devoirs et de sa charité. Le comte de Turpin sentit profondément cette perte. C'est le seul grand chagrin que nous lui ayons connu ; nous ne serions pas étonné qu'il eût miné secrètement, dans celui qui l'éprouvait, les sources de la vie.

La Restauration pouvait offrir au comte de Turpin de nouvelles perspectives ; il n'avait alors que trente-deux ans, et le nom qu'il portait, de même que les services de ses pères, lui auraient ouvert facilement toutes les avenues ; mais la vivacité de ses goûts le préserva de l'ambition. Il laissa s'écouler les deux premières années du retour des Bourbons, sans que son nom fût prononcé ailleurs qu'entre les artistes, parmi lesquels il s'était créé les relations les plus agréables et les plus sûres. A la réorganisation de l'Institut, en 1816, le roi Louis XVIII rétablit

les académiciens libres dans la classe des beaux-arts; mais le pouvoir qui créait ainsi dix nouveaux fauteuils s'abstint de les remplir lui-même, et il laissa à l'Académie la liberté de ses choix. C'est de ce scrutin que sortit le nom de Turpin de Crissé, le 6 avril 1816. Notre gentilhomme se trouvait donc, au moment de sa mort, un des doyens de l'Institut.

Vers l'époque de cette honorable élection, il fut appelé par M. de Chabrol, préfet de la Seine, à faire partie de la commission qui s'occupait des travaux d'art ordonnés par la ville de Paris. Ce choix assurait à l'opinion du comte de Turpin une part notable d'influence; il le préparait aux fonctions qu'il remplit plus tard avec tant d'impartialité et de distinction.

Cependant, l'ancien chambellan de l'impératrice Joséphine n'avait vu dans sa nomination à l'Institut qu'un stimulant à ses travaux. Il avait visité une première fois l'Italie dans l'enthousiasme de la jeunesse : il y retourna en 1818 avec les forces de l'âge mûr. Jusqu'alors il avait montré du talent sans originalité. Le sentiment de noblesse qui distinguait ses compositions n'était pas pour lui un privilège : toute l'école cherchait alors le beau et le grand avec passion. Mais la peinture de paysage qu'il avait adoptée, et pour laquelle il était né, n'était à cette époque cultivée qu'avec un succès médiocre. Chez Valenciennes, chez Thiénon, chez Dunouy, chez Bidault lui-même et chez Victor Bertin qui dépassaient déjà le niveau précédent, l'imitation était faible, le procédé timide, la direction incertaine. Girodet seul, dans le silence de son

atelier, s'était fait dans ce genre une manière à la fois noble et précise, qui l'aidait à surpasser tous ses rivaux par l'art avec lequel il complétait ses tableaux d'histoire, et qu'il partageait avec son ami Péquignot, artiste mort jeune, après avoir très-peu produit, et aujourd'hui presque inconnu.

La préférence marquée du comte de Turpin pour Girodet m'a toujours fait penser qu'il avait profité de ses conseils; au moins subit-il son influence, car les belles études de Naples que notre paysagiste exécuta en 1818, études qui sont à la fois le chef d'œuvre de son pinceau et le point de départ de sa carrière définitive, procèdent des travaux de Girodet par le caractère serré de l'exécution et l'interprétation ferme et élevé de la nature. Ce qui appartient plus particulièrement au comte de Turpin, c'est le sentiment de la lumière. Séduit par l'éclat incomparable dont elle revêt les paysages de Naples, il n'éprouve pas, pour la rendre, la nécessité que Claude Lorrain lui-même semble avoir presque toujours subie, de noyer les contours dans une vapeur étincelante : il aborde résolument l'imitation des sites à l'heure où le jour sert à découper les objets et à modeler les reliefs, et la forme se reproduit sous son pinceau avec une netteté dont l'habile emploi du clair-obscur exclut la sécheresse.

Par cette manière à la fois savante et sentie, le comte de Turpin s'est assuré une place à part, entre les paysagistes, non-seulement de notre époque, mais de tous les temps. Ses études, dont la supériorité sur ses tableaux est évidente, lui ont fourni les matériaux du bel ouvrage qu'il

fit graver et publia en 1828. Ces *Souvenirs du golfe de Naples* offrent peut-être la collection la mieux réussie de vues pittoresques gravées au burin. Le soin avec lequel l'exécution des planches a été surveillée égale le mérite des originaux ; chacune de ces estampes mériterait un cadre, et la collection qu'accompagne un texte écrit avec beaucoup d'agrément renouvelle délicieusement les souvenirs d'un pays incomparable. La nature de Naples, comparée à celle de Rome, a plus de grâce, et en quelque sorte, de fête que de grandeur ; son interprète a juste le degré de vigueur, de souplesse et d'élégance qui convient au modèle.

Dire après cela que le comte de Turpin n'a pas cessé de travailler jusqu'aux derniers mois de sa vie, qu'il a peint, indépendamment de ses études et d'innombrables dessins, deux cent douze tableaux ; qu'il a renouvelé jusqu'à six fois le voyage d'Italie, qu'il a pris dans sa vieillesse une passion pour Venise égale à celle que Naples avait inspirée à sa jeunesse, énumérer même ses principaux tableaux, ce serait peut-être un soin superflu après ce que nous avons déjà dit. Il n'y a d'importance dans la vie d'un homme que ce qui fait son caractère distinctif.

Nous n'aurions pas un mot d'ailleurs à retrancher du témoignage d'admiration que nous venons de rendre en faveur des études de Naples, par le comte de Turpin, s'il eût tiré tous ses avantages de la culture des arts, et s'il eût marché en plébéien dans la phalange des peintres. Mais si l'on réfléchit qu'à l'époque même où il conquiert l'originalité, ce n'était plus qu'un amateur, qu'il avait

repris dans le monde la position qui appartenait à sa naissance, que les soucis d'une carrière difficile s'étaient effacés pour lui, qu'il aurait pu jouir dès lors de son talent de la manière la plus honorable en amusant ses loisirs et en protégeant les artistes, et que, malgré la tentation presque irrésistible qui porte en pareil cas à renoncer aux grands efforts, il persista dans le plus sérieux labeur : alors, ce me semble, cette physionomie déjà attrayante prend un intérêt nouveau. On se demande si, pour un résultat aussi inattendu, le caractère n'a pas dû être encore plus nécessaire que le talent, et l'on cherche à écarter les voiles d'une modestie qui ne s'est pas démentie pendant un demi-siècle.

Pour la modestie, il faut des témoins, et jamais personne n'en eut plus besoin que l'homme dont nous essayons de faire le portrait. A la plus heureuse organisation, le comte de Turpin joignait tous les avantages extérieurs. Une taille élevée, une tournure élégante, des traits nobles, un sourire charmant avaient survécu chez lui aux prérogatives de la jeunesse : tous les succès qu'on peut obtenir dans le monde lui semblaient réservés ; mais il préférait à tout son atelier et son intérieur. Renfermé dans ses affections et dans ses goûts, on aurait dit qu'il aspirait à se faire oublier, et les personnes mêmes qui appréciaient le mieux son talent ne songeaient pas à troubler le silence de ses habitudes. Il fallut le sentiment du devoir pour le faire sortir de la retraite : on apprit à le connaître dans les fonctions importantes qu'il eut à remplir ; mais la réserve qu'il poussait à l'excès, était tel-

lement le trait distinctif de son caractère, que, sans un rapprochement forcé, personne n'eût pénétré peut-être dans le secret de cette admirable nature.

Je regarde comme un des bonheurs de ma vie, comme une faveur signalée de la Providence, la circonstance qui me mit, à mon entrée dans le monde, sous la direction immédiate du comte de Turpin. Dans les derniers temps du règne de Louis XVIII, lorsqu'on détacha le *département des beaux-arts* du ministère de la Maison du Roi, le comte de Turpin fut nommé seul, et exclusivement, inspecteur général de ce nouveau service. Après l'avènement de Charles X, dans l'automne de 1825, je fus placé sous ses ordres en qualité d'adjoint. Dès ce moment et jusqu'à mon départ pour l'Orient, en juillet 1828, je ne le quittai pas, pour ainsi dire, d'un seul jour. Avec une bonne grâce parfaite, et malgré la différence alors très-sensible de nos âges, il m'avait associé à toute son action administrative, et grâce à un tel guide, grâce à la reconnaissance qu'il m'inspirait, je ne crains pas de le dire, nous n'avions qu'un esprit et qu'un cœur. Il aurait pu se contenter d'être poli et me voir venir; il fut confiant dès le premier jour, et si je n'avais pas eu envie de bien faire, il eût suffi de cette confiance pour me faire chercher le mieux en toute chose.

Le champ de son activité était très-considérable; il embrassait les grands théâtres, les Musées, le Conservatoire de Musique, l'école de Choron, le mobilier de la Couronne, les manufactures royales, la Monnaie des médailles, les commandes à faire aux sculpteurs et aux

peintres et les pensions littéraires. Je voyais mon chef toujours attentif, scrupuleusement impartial, plein d'admiration pour les grands artistes, de sollicitude pour les jeunes et pour les faibles, incapable du moindre retour sur lui-même, envisageant les choses de haut et ne considérant aucun détail comme au-dessous de lui, ménageant tous les intérêts, tant que les ménagements étaient permis, et ferme comme un roc lorsqu'il sentait sa conscience engagée. Je trouvais dans ses supérieurs les plus grands égards pour ses avis, et je ne pouvais surprendre chez lui la moindre propension à exagérer son influence : et comme j'étais très-jeune, tout cela me semblait bon, mais naturel ; je ne pouvais me figurer qu'au sortir de cette atmosphère de justice, d'intelligence et de générosité, je ne trouverais plus dans le reste de ma vie rien de comparable ou d'approchant.

Pourtant, comme les épines ne manquaient pas dans cette difficile carrière, je remarquais que les obstacles à l'influence de mon chef étaient en raison inverse du mérite des personnes sur lesquelles il devait exercer son action. Les noms des fonctionnaires qui, par leurs susceptibilités ou leur inertie, paralysaient l'effet de ses bonnes intentions, sont tombés dans un irrévocable oubli ; mais quand on avait affaire à des hommes supérieurs, quand il s'agissait de traiter avec un Brongniart pour la manufacture de Sèvres, avec un duc de Luynes pour les Musées, avec un Chérubini pour le Conservatoire, avec un Rossini, avec un Hérold, avec un Choron, les difficultés disparaissaient comme par enchantement, et l'on

sentait que la trace alors imprimée resterait durable.

Tant qu'on eut recours à l'expérience du comte de Turpin, il se dévoua à ses fonctions avec une abnégation entière : lorsqu'on rétrécit le cercle de son action, il se résigna avec une parfaite douceur à voir diminuer son importance. A l'heure où éclata la tempête de 1830, il n'avait plus guère d'autre attribution que le soin de surveiller l'*ouvrage du Sacre*. Mais les parties achevées de cet ouvrage, interrompu par la révolution, suffirent pour faire comprendre ce que peut la capacité unie à la plus religieuse exactitude.

L'événement qui renversait le trône et précipitait le Roi dans l'exil fut pour le comte de Turpin le signal d'une retraite dont il n'est plus sorti. Charles X l'avait nommé gentilhomme honoraire de sa chambre, et cette faveur toute personnelle l'avait touché profondément. Sous les dehors de l'artiste et de l'administrateur battait le cœur du noble d'ancienne race. Il était trop fier pour réclamer le rang que ses pères avaient tenu¹; mais la volonté du Roi, qui semblait avoir deviné ses regrets, l'avait enchaîné à la cause de la monarchie exilée d'un lien que la mort seule a pu rompre. Son service de gentilhomme de la chambre du Roi ne s'arrêta pas aux Tuileries : il le continua à plusieurs reprises par de lointains pèlerinages, et quand le monarque son bienfaiteur eut cessé de vivre, le soin qu'il prit de dédier à l'auguste

1. Lancelot Antoine et Jacques Turpin de Crissé, ancêtres en ligne directe de notre Lancelot Théodore, avaient été chambellans des rois Charles VI, Charles VII, Louis XI et Charles VIII.

rejeton de la famille royale une notable partie de ses travaux, témoignait encore de sa reconnaissance et de sa fidélité.

Le comte de Turpin avait vu venir la vieillesse sans tristesse et sans regrets; il aimait son Académie où l'on savait l'apprécier; il demeurait dévoué à la pratique de son art, et l'emploi judicieux de sa modeste fortune lui permettait d'accroître la collection d'objets d'art et d'antiquité, qu'il avait progressivement formée, jusqu'à en faire un des plus précieux cabinets de la capitale.

En même temps qu'il satisfaisait ainsi sa passion pour les belles choses, il avait ses vues d'avenir. Il pensait à l'Anjou, berceau de sa race, où des parents, dignes de lui, l'avaient une fois sauvé de la misère, peut-être de la mort. Il voulait qu'à l'avenir ses jeunes compatriotes qui auraient la même vocation que lui, pussent rencontrer à leurs débuts, et sans quitter le sol natal, les moyens d'instruction et d'étude sans lesquels les dispositions les plus heureuses risquent de demeurer stériles. C'est pour cela qu'il s'était attaché à faire entrer dans son cabinet des exemples aussi parfaits que possible de tous les développements et de toutes les applications des arts du dessin, depuis l'Égypte jusqu'aux temps modernes. Ce plan, suivi pendant plus de trente ans, avec une intelligence rare et une persévérance à toute épreuve, a produit les résultats les plus remarquables; et quand, d'après les dispositions prises par le comte de Turpin, la ville d'Angers aura été mise en possession des richesses qui lui sont destinées, cette ville dépassera, dans ce genre de

trésors, les plus grandes cités de la France, sans avoir rien peut-être à envier à quelques-unes des capitales de l'Europe.

Jusqu'à soixante-quinze ans, la santé du comte de Turpin avait paru aussi ferme que son caractère ; mais en 1857 une grave maladie de poitrine mit ses jours en danger. Il ne se trompa pas à ces avertissements : avec une résignation et une sérénité dont on trouverait peu d'exemples, il fit ses préparatifs de départ. Un moment, nous le vîmes se remettre comme par miracle ; il reprit ses pinceaux et retrouva la verve de ses premières années. Mais ce n'était qu'une trêve, et le mal reprit bientôt son empire : la religion heureusement lui avait ouvert de bonne heure le livre de la destinée humaine, et les soins pieux dont il était entouré l'aidaient à se dégager doucement de la vie.

Le nom de Turpin de Crissé est porté maintenant par le jeune marquis Turpin de Crissé, petit-fils du chevalier de Turpin, bien connu dans les guerres de la Vendée.

L'ARCHÉOLOGIE

SON OBJET ET SES CONDITIONS

Le mot *archéologie* a été détourné de son sens primitif ; chez les Grecs on désignait sous le nom d'*archéologue* celui qui recueillait les plus anciens souvenirs d'un pays, d'une nation. Le livre de Denys d'Halicarnasse sur les origines et les commencements de Rome a reçu de son auteur le nom d'*Archéologie*. Chez nous, celui qui se consacre à la recherche des origines historiques prend place parmi les historiens ; quel que soit d'ailleurs le mérite de ses travaux, il ne compte au nombre des archéologues que s'il a appris à connaître ce qu'on appelle les *monuments de l'antiquité figurée*, c'est-à-dire s'il distingue, classe, contrôle ce qui nous reste des produits des arts du dessin chez les peuples antiques, et sait tirer de tels débris des notions certaines sur les idées, les penchants, les habitudes, le degré de culture et d'industrie de ces peuples.

Un archéologue aujourd'hui (car l'usage de cette dénomination ne remonte qu'à un petit nombre d'années) est ce qu'on aurait appelé autrefois un *antiquaire*, si les antiquaires eussent été tout ce que sont aujourd'hui les vrais archéologues. Les deux mots *antiquaire* et *archéologue* sont encore employés simultanément, mais avec une nuance assez délicate dans le sens. Un *antiquaire* est plutôt celui qui recueille les monuments de l'antiquité que celui qui les comprend ; un antiquaire, avec du goût, du tact, de l'habitude, peut se passer d'érudition ; M. E. Durand, connu par la richesse et le choix des collections qu'il avait formées, pouvait être considéré comme un excellent *antiquaire*, mais il n'avait aucun droit au titre d'*archéologue*.

On peut regarder comme un des faits les plus singuliers que présente l'histoire des sciences historiques chez les modernes la lenteur avec laquelle les principes de la véritable archéologie se sont fondés. Les lettres antiques, plus heureuses, n'ont pas connu d'interruption dans la série de ceux qui les ont cultivées et expliquées avec intelligence. Les Grecs, dispersés en Europe au xv^e siècle, et fondateurs de toutes les chaires de littérature érudite, étaient la plupart d'excellents philologues, qui suppléaient à la rigueur de méthode propagée dans le siècle où nous vivons, grâce à l'influence des sciences exactes, par un sens intime, et pour ainsi dire sympathique, des modèles qu'ils expliquaient. A ces Grecs, qu'on doit considérer comme les derniers des anciens, succèdent les Valla, les Budée, les Camerarius, les Estienne, les Casaubon, les Scaliger, les Sylburg, les Gro-

nove, les Bentley, les Markland, les Walckenaer, les Wyttembach, les Schneider; les Hermann, les Bœckh. C'est à peine si le progrès s'aperçoit dans cette suite de noms illustres dont j'effleure ici les sommités; une qualité remplace l'autre; une partie du domaine exploité est mise en valeur quand une autre rentre dans l'ombre. Les philologues réunis de notre époque représentent beaucoup plus que la science isolée d'Estienne ou de Casaubon; mais, seul à seul, qui oserait lutter avec ces colosses d'un autre siècle?

L'archéologie nous présente un autre spectacle : d'énormes travaux sur les antiquités ont pu être accomplis, on a pu imprimer les immenses trésors de Gronovius et de Grævius, Fabricius a pu recueillir les matériaux de toute une *Bibliothèque antique*, sans pour cela que la véritable science des antiquités fût encore fondée. Je m'explique : pour avoir accès à cette science, il ne suffisait pas de recueillir les objets de l'art antique, de les classer dans les musées, d'en étudier les attributs, d'en publier des explications. Le défaut de termes de comparaison, l'absence des principes de la critique, l'ignorance absolue des éléments de l'histoire de l'art, rendaient toute étude infructueuse, toute explication incertaine, tout ensemble impossible. Ajoutez à cela, que dès l'aurore de la renaissance, l'antiquité figurée, encore étrangère aux sciences historiques, était devenue la proie des artistes qui l'avaient copiée, multipliée, contre-épreuve avec un talent et une fidélité capables de confondre une critique inexpérimentée. Les beaux esprits rassemblés autour de

Laurent de Médicis croyaient déjà reconnaître à des signes certains le véritable travail antique; et pourtant un Michel-Ange enfant pouvait se jouer de leur crédule confiance en enfouissant dans la terre une statue toute fraîche sortie de l'atelier. Ce qui d'abord, de la part des artistes, avait été l'objet d'une respectueuse émulation, d'une lutte ingénieuse, devint bientôt matière aux spéculations des faussaires. A voir les collections formées dans le xvi^e siècle, il est permis de penser que dès 1550 la moitié des objets qui passaient pour antiques ne l'étaient point. Qu'on juge des progrès qu'aurait faits une telle confusion si la corruption du goût dans les arts du dessin n'eût rendu dès 1600 les falsifications plus aisées à reconnaître? De nos jours, sans posséder des artistes comparables aux *Cinquecentistes* italiens, nous avons été envahis par des faussaires plus adroits encore que ceux du xvi^e siècle; l'erreur et l'illusion sont aussi faciles qu'elles l'ont jamais été; mais les règles de critique qui guident les imitateurs nous fournissent aussi les moyens de dévoiler leurs tromperies.

La première condition pour devenir archéologue est donc de connaître les monuments : l'histoire de l'art est la base de toute archéologie. Le domaine de l'antiquité est comme un vaste casier dans les divisions duquel on doit répartir à coup sûr les objets, à mesure qu'ils se présentent. Epuisez votre imagination à réunir dans le même individu les qualités les plus brillantes et les plus solides; que chez lui la pratique des hommes et des choses complète et éclaire l'expérience des livres; qu'il ait appris

à feuilleter dès longtemps, et avec un goût aussi sûr qu'éclairé, l'ensemble de la littérature classique; qu'il sache les musées, que sa tête représente un catalogue vivant, tout cela n'est rien si l'histoire de l'art n'a été apprise que dans les livres, si la critique est de *seconde main*. Ainsi donc, après cette première triture qui conduit à ne plus confondre trop grossièrement les objets, si vous voulez connaître l'aptitude d'un homme à l'archéologie, n'assemblez pas les académiciens : un jury plus simple suffit; qu'en présence de quelques antiquaires, ignorants, si l'on veut, mais exercés, le candidat puisse trier une masse d'objets antiques, distinguer en bloc le grec du romain, assigner les caractères de l'étrusque et de l'égyptien, rendre une médaille à l'Asie ou la restituer à l'Italie. Si l'épreuve réussit, on pourra compter sur une véritable vocation archéologique; sinon, le monde littéraire pourra compter un historien élégant de plus, un philologue délicat, un compilateur adroit de travaux archéologiques, mais jamais un archéologue véritable.

Je pense aussi que, chez toute personne réellement appelée à cultiver l'archéologie, l'initiation à l'antiquité par les monuments devra accompagner l'initiation littéraire, si elle ne la précède pas. Sous ce rapport, les faits les plus saillants qui se soient produits depuis que l'archéologie existe méritent d'être étudiés. Montfaucon, à qui l'on doit le premier et le plus beau programme de l'archéologie, n'a point sa place néanmoins parmi les sommités de cette science. A quoi tient une telle exclusion? Uniquement à ce que Montfaucon, bon philologue, comme

le prouvent ses travaux sur les Pères et la paléographie, ne possédait, en fait de critique monumentale, que des lumières bornées. Caylus, homme tout à fait du monde, aussi ignorant que pouvait l'être le plus érudit des grands seigneurs de la cour de Louis XV; Caylus, plus heureux que le docte Montfaucon, a pris rang parmi les archéologues : c'est que Caylus vivait parmi les monuments et les aimait, c'est que les procédés de l'art chez les anciens étaient familiers, non-seulement à son érudition, mais encore à sa pratique; c'est qu'avant Winckelmann il avait entrevu les lois de l'histoire de l'art. Au milieu des préjugés et des opinions précipitées, inévitables chez un homme que sa position et la tournure de son esprit avaient dû livrer tout entier aux travers du XVIII^e siècle, Caylus devançait son époque dans le mouvement archéologique qui commençait à se dessiner alors. Winckelmann eût existé sans Caylus, mais certainement Caylus n'a pas été inutile aux progrès de Winckelmann. Ce dernier était-il un grand philologue? L'étude de ses ouvrages nous démontre le contraire. Le développement de son génie tient à une éducation d'artiste; les plus importantes vérités se dévoilent à lui par le contact des monuments; l'emploi des secours littéraires ne vient que subsidiairement et toujours d'une manière ~~secondaire~~ ^{secondaire}, souvent embarrassée.

Zoëga compte en Allemagne pour un grand archéologue, mais à tort, ce me semble. Ce qui frappe en étudiant les précieux travaux de cet érudit, c'est sa stérilité; son *Recueil de bas-reliefs antiques*, mine précieuse à exploiter pour quiconque possède un fonds de richesses indivi-

duelles, ce recueil manque d'explications neuves et fécondes; c'est, au contraire, là le caractère des *Monuments inédits* de Winckelmann, livre dont l'érudition littéraire est incomplète et superficielle. Le grand travail de Zoëga sur les obélisques égyptiens, avec l'apparence d'une conception encyclopédique, n'est, en définitive, qu'un vaste amas de matériaux pour un édifice à venir, dont les pierres ne sont ni assemblées ni taillées.

Notre pays présente en contraste un véritable phénomène. Un homme contemporain de Zoëga, mais dont l'existence s'est prolongée pour la gloire de notre époque, M. Quatremère de Quincy, le premier, sans contredit, des archéologues vivants, semble avoir professé toute sa vie une parfaite indifférence pour l'érudition philologique : étranger ainsi à l'usage direct des monuments littéraires, on dirait parfois qu'il n'a pas fait plus de cas des monuments figurés; ou plutôt, quant aux productions de l'art, il s'est borné, dans chaque genre, à certains types que son goût a largement et habilement choisis, ne tenant de tout le reste aucun compte. De là est résulté un travail concentré sur un petit nombre d'objets, plus limité dans les exemples qu'on ne peut se l'imaginer quand on n'en a pas fait soi-même l'expérience, mais alimenté par un fonds d'idées aussi abondantes qu'ingénieuses; et le résultat de ces travaux a été de pourvoir l'archéologie de plus de faits constatés et essentiels que n'avait pu le produire la critique prudente, l'érudition méthodique de Zoëga.

La grande exception à la remarque générale que je viens de faire, c'est Visconti, unique entre les archéolo-

gués, en ce que, dès l'enfance, il a combiné les deux ordres d'impression, initié par un père, homme de goût et de savoir lui-même, à la pratique des modèles littéraires de l'antiquité, puis passant de la lecture d'Homère aux galeries du Vatican, lisant les marbres grecs dans Sophocle, animant les mots d'Euripide par les figures que lui fournissait la statuaire antique, unissant à cette double vue une modération scientifique exemplaire, un bon sens exquis, et réalisant déjà, dans les limites de l'antiquité classique l'idée que nous nous faisons aujourd'hui de l'archéologue complet, c'est-à-dire de l'homme qui explique les monuments par les livres et les livres par les monuments. Et pourtant, en dépit de cette parfaite éducation jointe à une telle réunion d'inappréciables qualités, Visconti, osons le dire, a péché quelquefois par la base même de l'archéologie ; les faussaires et les falsifications ont plus d'une fois abusé son jugement. Admirable en présence d'un monument certain, et sachant en développer non-seulement le sens, mais les beautés, Visconti trébuche devant une supercherie souvent grossière. Visconti se serait-il montré aussi accessible à l'erreur si c'eût été l'instinct et non l'éducation qui l'eût fait archéologue ?

Les personnes qui possèdent aujourd'hui la véritable expérience archéologique ne pourront guère contester l'exactitude des observations qui précèdent. Est-ce à dire pour cela qu'une expérience anticipée de la philologie puisse être nuisible, chez un homme d'ailleurs bien doué, au développement des connaissances archéologiques ? Si je prétendais soutenir une telle opinion, l'Allemagne de

nos jours serait là pour me donner un démenti. Nous avons vu des hommes d'un grand savoir, et d'abord connus par des travaux d'érudition littéraire ou historique, MM. K.-O. Müller et Th. Welcker (dont le premier, à ma connaissance, n'a vu d'autres monuments que ceux de Vienne, de Londres et de Paris), se faire postérieurement un nom respecté parmi les archéologues, contribuer aux progrès de l'histoire de l'art, produire des travaux non-seulement utiles et bien faits, mais encore originaux et féconds, ce qui est le point essentiel. Les Gerhard, les Panofka, encore plus exclusivement archéologues que les Welcker et les Müller, ont été, avant de prendre rang dans cette science, des rejetons distingués des séminaires philologiques de l'Allemagne. Tout cela est vrai; et pourtant les derniers érudits que je viens de citer nous expliqueront-ils quel a été sur la marche de leurs idées l'effet de l'érudition littéraire qu'ils avaient préalablement acquise? Après avoir vu si avant dans l'antiquité uniquement par les yeux de l'esprit, ne leur a-t-il pas fallu réformer bien des impressions erronées, quand le témoignage direct des sens est venu leur apporter des notions plus certaines?

Ceci m'amène à conclure qu'il serait à désirer, pour l'affermissement définitif de la science, que les *impressions archéologiques* prissent, comme chez Visconti, une assez large place dans l'éducation. Par là, les *archéologues factices* pourraient rendre d'aussi grands services que Visconti lui-même, qui n'était peut-être pas un *archéologue né*, et ceux qui, par les dons de la nature, appartiendraient de droit à cette dernière catégorie, prendraient

une avance qui leur permettrait le libre usage de toutes leurs facultés. Aujourd'hui le personnel archéologique peut se diviser, à peu d'exceptions près, en deux camps : les philologues faisant de l'archéologie par occasion, mais rebelles aux témoignages des monuments ou les torturant au profit de leurs préjugés universitaires ; les archéologues d'instinct, qui, sachant d'avance tout ce que les témoignages littéraires leur apporteraient de lumières, n'en restent pas moins, en leur présence, d'incurables écoliers.

Disons aussi que l'éducation qui a fait Visconti, ne produirait aujourd'hui que des archéologues incomplets. Depuis ce savant, mort à côté de nous, le domaine de l'archéologie s'est démesurément agrandi. L'informe embryon d'archéologie orientale que Winckelmann avait cousu à son histoire des arts de la Grèce a pu suffire à Visconti, qui l'amoindrit encore quand il traite de quelque monument égyptien ou asiatique. La question des origines était alors aussi obscure que celle de l'archéologie orientale. Ces deux branches de la science en occupent aujourd'hui les premières avenues, sollicitent la curiosité, imposent à ceux qui parcourent maintenant la carrière, la solution ou du moins l'examen des plus graves problèmes. L'archéologie est redevenue en quelque sorte ce qu'elle était du temps de Denys d'Halicarnasse, *la science des origines*.

La chose en est venue au point qu'on se trouve obligé de diviser la science archéologique en plusieurs branches, et de faire de chacune de ces branches l'accessoire des diverses parties du programme général des sciences

historiques. Ainsi nous avons maintenant une archéologie chinoise et japonaise, une archéologie indienne, une archéologie américaine. Les rapports d'histoire primitive qui peuvent unir les antiquités chinoises et japonaises avec le monde occidental sont on ne peut pas plus obscurs. Quant aux Indiens, la philologie a constitué d'une manière inébranlable les bases d'une grammaire et d'un vocabulaire comparatifs pour un ensemble de peuples qui, décrivant un arc immense depuis les embouchures du Gange jusqu'à l'océan Atlantique, dans la direction du sud-est au nord-ouest, ont couvert de leurs tribus l'Inde occidentale, la Perse, la Bactriane, l'Arménie, l'Asie Mineure, la Thrace, la Grèce, l'Italie, la Germanie, la Scandinavie et la Gaule. Mais quant aux secours que peut fournir à cette admirable étude l'archéologie indienne proprement dite, ils sont, quoi qu'on ait prétendu, faibles et incertains. Le classement chronologique des monuments figurés de l'Inde a été jusqu'à présent impossible, et tout ce qu'on en peut dire, c'est que la plupart, architecture, statuaire et peinture, sont de fabrication fort récente. Sans doute on peut y reconnaître l'application d'idées déposées elles-mêmes en des livres d'une date reculée, tels que les Védas ; mais le service le plus important que puisse rendre l'archéologie, en donnant les moyens d'établir ou de confirmer la date des monuments écrits, ce service ne saurait être réclamé de l'étude des monuments figurés de l'Inde. Il est donc à craindre que cette branche de l'archéologie ne reste toujours secondaire et subordonnée.

En Amérique, l'archéologie reprend ses droits; là manquent les monuments littéraires, et, à leur défaut, quand on veut rechercher quels peuples ont habité d'abord ces contrées, à quel degré de civilisation ils sont parvenus, quels rapports doivent unir ces peuples à ceux de l'ancien monde, l'archéologie, qui scrute les monuments du Mexique, du Pérou et du centre de la péninsule méridionale, élève la voix tout aussi haut que l'ethnographie; reste à apprécier ce qu'elle peut alléguer de certain, en marchant ainsi dans sa liberté, sans la tutelle salutaire de l'histoire et des monuments littéraires.

Au reste, l'archéologie américaine n'occupera jamais qu'une place étroite dans le cercle des études humaines; la chinoise et la japonaise ont besoin, pour réclamer notre attention, d'avoir puisé avec persévérance dans les immenses travaux des antiquaires chinois. Il sera longtemps encore facile à tout indianiste de quelque expérience d'apprendre de l'archéologie indienne tout ce qu'on en peut savoir. Il n'en est pas de même des branches de cette science qui se rapportent plus directement à notre propre histoire, et dont le cœur, pour ainsi dire, est l'étude des antiquités classiques. Ici, toutes les ramifications ont entre elles des rapports étroits, et ce serait désormais une espérance vaine que de prétendre à une place distinguée dans les rangs archéologiques en limitant son horizon à une province isolée.

Ainsi, la première question qui se présente est celle de savoir jusqu'à quel point la société a profité des civilisations orientales qui l'ont précédée : de là la nécessité abso-

lue d'étudier ces civilisations dans les monuments figurés qu'elles nous ont transmis.

1° Antiquités égyptiennes. Pouvons-nous étudier ces antiquités dans les monuments eux-mêmes, ou sommes-nous réduits encore aux témoignages incertains des écrivains grecs? Qu'a produit jusqu'à ce jour l'instrument découvert par Champollion? Quelles inductions fournit l'étude philosophique du mode d'écriture employé par les Égyptiens? Y a-t-il lieu à un classement chronologique des monuments? Ce classement conduit-il à établir des règles pour l'appréciation des phases de l'art chez les Égyptiens, ou bien faut-il croire à cette immobilité dans la production des arts que l'on attribue communément à ce peuple? Quelle idée, d'après l'interprétation des monuments figurés, doit-on se faire du degré de culture intellectuelle des Égyptiens, du caractère et de la tendance de leur religion, de leurs institutions politiques et civiles, des lois morales qui régissaient la vie commune, du rapport des classes entre elles, de la prépondérance de certaines castes et du bien-être des individus, du développement scientifique et de la capacité industrielle? Et de là on devra rechercher si la civilisation égyptienne a été, ou complètement originale, ou intégralement transmise, ou modifiée après transmission de façon à conquérir une originalité relative; si le Panthéon égyptien n'est point un appendice du Panthéon asiatique; si la religion de l'Égypte n'a pas droit d'être considérée comme une réforme de la religion de l'Asie occidentale, dirigée dans une intention de progrès moral; si aux indications fournies par l'étude reli-

gieuse ne répondent pas celles qu'on peut demander à l'étude des monuments d'architecture ; si, en démontrant ainsi que l'Égypte, peuplée d'Asiatiques, s'est modelée à une époque très-reculée sur un type asiatique, on ne pré-juge pas aussi l'antériorité de la civilisation dans l'occident de l'Asie.

Ainsi, avant de s'enquérir des influences que l'Égypte a pu verser sur d'autres contrées, on apprend que l'Égypte elle-même a eu des maîtres et un modèle ; on remonte ainsi à la source d'où les ruisseaux de la civilisation humaine se sont répandus dans toutes les directions. Mais ici la stérilité des documents succède à leur abondance. Le défaut de rapports directs et faciles avec les localités, la nature fragile des matériaux employés sur les bords de l'Euphrate et du Tigre, et d'où résultent des monceaux de décombres au lieu de ruines ; l'impossibilité où l'on a été jusqu'à ce jour de pénétrer les mystères de l'écriture cunéiforme autrement que dans les produits du système persique, le plus récent de tous, toutes ces causes réunies ont empêché l'archéologie moderne d'émettre sur les antiquités babyloniennes et assyriennes autre chose que de vagues conjectures. Pour combler autant que possible cette lacune, la plus grave de toutes, on est obligé d'avoir recours à des procédés hardis, à examiner par exemple, si, indépendamment du secours des inscriptions, on ne peut tirer quelques lumières d'attributs fréquemment répétés, de compositions dont les circonstances principales se reproduisent assez souvent pour qu'on les range en classes suffisamment définies. Ainsi, l'on a pu

interpréter avec quelque bonheur un certain nombre de monuments égyptiens, avant que le mystère de l'écriture hiéroglyphique ne fût dévoilé ; mais la difficulté se complique, en ce qui concerne Babylone et l'Assyrie, par la petite dimension et le travail négligé des monuments, qui la plupart sont des *cylindres* ou des *amulettes*. Les témoignages classiques, dans cette recherche périlleuse, ne sont ni nombreux ni d'un secours très-efficace : on supplée en partie à leur silence par l'étude de la Bible, mine précieuse et qui n'a pas été encore épuisée. On peut chercher aussi des éclaircissements (et c'est ce qu'a tenté l'auteur de cet article) dans les doctrines des sectes chrétiennes qui se sont formées sur le terrain de l'antique influence babylonienne, et qui paraissent avoir donné asile à ces croyances vivaces dont l'existence cachée succède pendant si longtemps à l'éclat florissant des religions.

Mais on sent combien, dans ces agglomérations d'idées neuves et anciennes, le point de départ est difficile à établir entre ce qui a précédé et ce qui a suivi. On ne saurait donc blâmer jusqu'à nouvel ordre les archéologues plus prudents, qui, mettant un frein à leur imagination, se contentent de recueillir et de classer des matériaux dont ils lèguent l'interprétation à une génération destinée à devenir plus riche que la nôtre en documents de cette nature.

L'archéologie est la première qui, par la simple comparaison des cylindres babyloniens et des sculptures monumentales de Tchihil-Minar, ait deviné la connexion qui a existé entre la civilisation des bords de l'Euphrate et celle qui florit dans les montagnes de la Perside. Mais

cette route n'est qu'indiquée, et les conclusions anticipées qu'on avait tirées du parallèle étaient d'abord le contrepied de la vérité, puisqu'on y préjugait l'influence de la Perside sur la Babylonie. Aujourd'hui la Perse n'est plus le seul terrain sur lequel on puisse poursuivre la trace de la domination intellectuelle de Babylone ; l'Arménie, l'Asie Mineure surtout, grâce aux découvertes de nouveaux voyageurs, nous offrent des monuments qu'on peut rattacher à la même origine. Les sculptures de la Phénicie sont plus rares, plus imparfaites ou d'une époque beaucoup plus récente. Mais les inscriptions dont plusieurs philologues ont scruté, non sans succès, les mystères, suppléent au défaut des représentations figurées. Enfin, les témoignages classiques et bibliques s'accordent à nous démontrer l'identité presque absolue des idées religieuses professées sur les bords de l'Euphrate et sur les côtes de la Phénicie ; de là la même influence, le même système religieux s'étendant sur toute la côte septentrionale de l'Afrique, en Espagne, très-probablement dans le midi de la Gaule. La Grèce et l'Italie, ces deux domaines de l'érudition classique, se trouvent donc comme enveloppées par un réseau d'établissements phéniciens, et la certitude absolue que nous avons de la transmission de l'écriture phénicienne aux peuples de la Grèce et de l'Italie nous conduit à préjuger la solution d'une foule de problèmes, solution dans laquelle se montre la domination intellectuelle d'un peuple plus avancé en civilisation sur des nations encore barbares.

Cependant, les régions dont nous devons reconnaître

la soumission aux exemples venus de la Phénicie ont traversé plusieurs périodes historiques avant d'avoir pu laisser, par l'architecture et la statuaire, des témoignages durables de leur histoire. S'il s'agit de scruter les temps héroïques, l'archéologie n'a d'autre guide que le reflet répandu sur des époques plus récentes par le souvenir de ces premiers âges ; à peine si quelques vestiges épars dans la Béotie, l'Argolide, la Laconie, les tombeaux de Mycènes et d'Orchomène, les murs de Tirynthe viennent servir de preuve et de commentaire à ce que l'épopée renferme de réellement historique. Les murs pélasgiques se reconnaissent encore en Italie à leur informe grandeur ; mais on doit se garder d'enfler au gré de l'imagination le catalogue de ces débris des âges primitifs ; d'autant plus qu'on a reconnu le procédé de construction, regardé par quelques-uns comme exclusivement pélasgique, dans des murailles grecques d'une date postérieure à la guerre du Péloponnèse.

Cependant l'horizon s'éclaircit peu à peu ; entre le retour des Héraclides et l'époque de Pisistrate, les monuments épigraphiques commencent à apparaître. Déjà toutes les tribus occupent sur le sol des deux péninsules leur place historique ; les migrations postérieures sont toutes connues, on en sait la date, l'importance et l'effet. La Grèce et l'Italie dissipent ce brouillard demi-oriental qui les enveloppait ; mais quelle part, dans cette existence nouvelle, assignerons-nous aux causes précédentes ? quel domaine d'idées à eux propres auront gardé les habitants de la Grèce, frères par l'origine des Indiens et des Per-

ses? Que donner à cette persistance des traditions dans les tribus héroïques des Hellènes? que reconnaître comme l'effet des rapports établis avec les Phéniciens? Et dans ces peuples qui couvrent la Grèce et l'Italie, que d'origines encore obscures! Les Étrusques sont-ils Lydiens, ou sont-ils descendus des Alpes, selon l'hypothèse favorite de Niebuhr? Jusqu'à quel point l'élément méridional de l'Asie a-t-il pénétré, non-seulement dans les institutions, mais dans la formation même du peuple Pélasgique, cette couche humaine qu'on découvre constamment et en tous lieux sous les origines helléniques?

Ces questions principales et un grand nombre de celles qui s'y rattachent sont encore pendantes entre les savants. La critique philologique, l'intuition historique n'ont encore répandu sur elles qu'une faible lumière : si jamais ces problèmes sont résolus, on en sera redevable, pour une grande part, aux efforts de l'archéologie. Après Pisistrate en effet commence l'âge où les monuments figurés, médailles, vases peints, terres cuites, bronze modelé, marbre sculpté, se multiplient sur le sol classique; s'il ne s'agit que de l'origine de ces arts qui prennent dès lors un si riche développement, on n'hésitera plus maintenant à reconnaître les traces de l'influence orientale. Les partisans d'une production spontanée ont dû battre en retraite. Mais dès que la Grèce revêt une physionomie originale, un nouveau principe, inconnu presque à l'Orient, se développe et imprime aux productions de l'art une physionomie particulière. Jusqu'à quel point cette loi, à laquelle on a attribué le nom d'*anthropomorphisme*, a-t-elle

altéré le fonds oriental? N'avons-nous ici qu'une apparence, ou la pensée grecque traverse-t-elle un âge entièrement possédé par les illusions de l'art avant de retomber dans le symbolisme de l'Égypte et de la Chaldée? Devons-nous reconnaître chez les Grecs l'existence d'un code qui, gouvernant la religion aussi bien que les arts, assignait à chaque divinité son domaine distinct de culte, de surnoms, de fonctions et d'attributs? ou bien le *syn-crétisme*, qu'on a voulu concentrer dans l'époque postérieure à Alexandre, est-il un élément essentiel du génie de la religion chez les Grecs? Ce sont là des propositions que la science débat encore, et sur lesquelles elle n'a pu offrir jusqu'à ce jour un corps de doctrines à l'abri de toute objection.

Quant à tout le reste, la route est battue, les principes posés, la tâche presque accomplie. Tout ce que l'archéologie pouvait fournir de lumières à la géographie, aux annales des royaumes, à l'histoire de l'art, de l'économie politique et des sciences, a été exploité avec conscience et talent. C'est dans ces matières surtout que l'archéologie peut être fière des services qu'elle a rendus, en donnant une base de certitude absolue aux récits de l'histoire, et en permettant ainsi de préjuger la même réalité pour les lieux et les temps qui manquent de ce secours. Citer dans les différentes branches, après les noms que nous avons rappelés au commencement de ce travail, ceux des Vaillant, des Eckhel, des Frœlich, des Corsini, des Pasciardi, des Dodwell, des Noris, des Marini, des Ignarra, des Mazzocchi, des Gori, des Passeri, des Fea, des Ses

tini, des Zannoni, des Barthélemy, des Mariette, des Millin, des Hirt, des Bœttiger, des Raoul-Rochette, des Letronne, des Mionnet, des Sanchez, des Bayer, des Florez, des Émeric David, des Gesenius, c'est offrir au lecteur une des réunions intellectuelles les plus dignes d'honorer l'esprit humain; heureux qui méritera à l'avenir d'être adjoint à une liste dont les rangs sont déjà si pressés et si bien occupés !

J'ai dit en commençant que le sentiment de l'art me paraissait être caractéristique de la vocation archéologique, et que, par le passé, certains hommes doués au plus haut degré de ce sentiment avaient pu être de grands archéologues en dépit de leur inexpérience philologique. Ce n'est pas à dire pour cela que le néophyte de cette science soit dispensé de profondes études littéraires; ce que l'archéologie pouvait produire, réduite à ses propres lumières, est accompli; le reste, et le plus important sans aucun doute, dépend d'une alliance intime de l'archéologie et de la philologie. Nul ne saurait donc désormais se flatter d'ajouter aux conquêtes de la science s'il ne se met en état de bien comprendre les écrivains des littératures grecque et latine : l'archéologue doit avoir en sa possession la faculté de corriger un passage corrompu; il faut même qu'il sache assez de philologie pour juger sainement de ce que les opinions des philologues peuvent avoir d'exclusif et de trop absolu. Toute archéologie dont l'application se rattache, de près ou de loin, à la formation ou à l'influence des sociétés hellénique ou romaine, doit, selon nous, procéder de l'intelligence des auteurs

classiques. La plupart des interprètes n'ont pas appliqué les lumières archéologiques à l'explication de ces auteurs, et il reste dans les textes une foule d'éclaircissements qui attendent encore l'esprit qui saura les découvrir. N'oublions pas d'ailleurs que les écrivains classiques ont été nos prédécesseurs, et souvent encore nos maîtres, dans cet emploi de l'analyse et de la critique qui a fondé les sciences historiques chez les modernes : que de choses ces écrivains n'ont-ils pas sainement observées, dont nous ne trouvons plus la trace, et qui, déposées dans leurs écrits, servent d'un riche supplément à nos observations directes !

L'archéologue de nos jours ne devra pas se borner à l'étude approfondie du grec et du latin ; je ne parle pas des langues de l'érudition, l'allemand, l'anglais, l'italien et l'espagnol, dont l'usage lui sera indispensable. Je ne crois pas même qu'il puisse désormais se former un sujet de quelque valeur, sans qu'il ait puisé à la source de la philologie orientale. La famille des langues sémitiques représente la plus large part des origines de notre civilisation : le dialecte araméen était parlé du Tigre jusqu'à la Méditerranée ; l'idiome dont les Phéniciens faisaient usage ne différait pas sensiblement de l'hébreu ; ce qui manque pour compléter la connaissance de l'hébreu, du chaldéen et du syriaque, se retrouve dans l'arabe et dans l'éthiopien ; une connaissance avancée de l'hébreu et du chaldéen, une teinture suffisante des autres dialectes sémitiques, me semblent désormais nécessaires aux progrès de l'archéologie. J'ai tâché, dans une occasion récente,

de démontrer la connexité de ces idiomes et de celui qu'on parlait dans l'antique Égypte : cette connexité n'existerait pas, qu'il serait toujours du devoir de l'archéologue de se tenir exactement au courant des études égyptiennes, et de se mettre en état, par la connaissance de la langue copte, de profiter de leurs progrès. Je serais moins frappé de la nécessité d'étudier les langues, telles que le zend et le sanscrit, dont le domaine a été plus reculé dans l'Orient, si l'habitude n'avait point prévalu, dans les écoles philologiques de la moderne Allemagne, de recourir à ces langues comme à la source exclusive de toute étymologie. Si donc l'archéologue, guidé par les rapports que lui fournissent les monuments de l'antiquité figurée, trouve à renouer encore les idées que lui ont fournies ces monuments par un rapprochement entre les vocabulaires sémitique, grec et latin, il faut qu'il puisse se tenir en garde contre les arguments qui pourraient lui venir du camp des indo-germanistes exclusifs, et se mettre en état d'en peser équitablement la valeur.

Les connaissances philologiques dont je viens d'esquisser le programme sont comme la préparation, et doivent devenir le guide constant des études archéologiques. L'*épigraphie* est une science intermédiaire entre celle des langues et celle des antiquités. Tout philologue profond et sagace acquerra facilement l'expérience nécessaire pour bien interpréter les inscriptions : les travaux des Jacobs, des Welcker, des K.-O. Müller, des Boissonade, et surtout des Bœckh et des Letronne, en sont la preuve. Toutefois, le philologue qui se consacre à l'épigraphie a

besoin des lumières archéologiques pour apprécier l'âge, l'intention et la destination des monuments de l'antiquité figurée, dont les inscriptions ne sont très-souvent que l'accessoire. La *paléographie* s'occupe non pas du sens des inscriptions, mais de la forme et de la valeur des caractères au moyen desquels les inscriptions sont tracées. L'art de former les caractères est, dans son genre, une espèce de peinture ; un philologue tirera un mauvais parti des éléments de critique que la paléographie peut fournir, s'il n'est pourvu, jusqu'à un certain point, du sens archéologique.

La *numismatique* procède à la fois de l'archéologie, quant aux figures dont les monnaies antiques sont ornées, de la philologie, quant aux inscriptions qui accompagnent ces figures, de la paléographie, quant à la forme des caractères qui composent les inscriptions, et de l'économie politique, quant à l'appréciation de la valeur des monnaies et de leur usage. Ainsi obligée à une foule de connaissances accessoires, elle réclame de celui qui se consacre à son étude une vocation toute particulière. Ses produits sont si multipliés, qu'un don particulier de la mémoire des objets peut seul suffire à embrasser l'étendue de son domaine ; les différences qui servent de guide à la critique sont si délicates que le sentiment le plus exquis de l'art est à peine capable de les apprécier toutes ; le nombre des falsifications, l'adresse des faussaires, exigent du numismatiste une pratique sans relâche des originaux.

Les autres classes de monuments, tels que les marbres,

rondes bosses et bas-reliefs, les bronzes, les terres cuites, les vases peints, ne présentent point de distinctions aussi tranchées. C'est ici surtout que trouve sa place la division en diverses archéologies, selon la différence des contrées dont on étudie les produits. On n'oubliera pas toutefois que les archéologies grecque, romaine, étrusque et italienne ne sauraient être scindées sans péril pour la science.

L'histoire de l'architecture forme une branche particulière de l'archéologie, cultivée avec succès dans ce siècle. Des artistes habiles ont reconnu l'avantage qu'il y avait à joindre l'expérience de l'antiquaire aux connaissances indispensables à leur profession ; en tête de ces artistes, il faut placer les Cockerell, les Stieglitz, les Donaldson, les Semper, les Hittorff ; n'oublions pas non plus les beaux travaux des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, entre lesquels on doit citer ceux des Huyot, des Duban, des deux frères Labrousse.

Le degré de culture des sciences mathématiques et physiques chez les anciens intéresse au plus haut degré l'histoire de l'esprit humain. Les monuments de l'antiquité figurée renferment une foule de renseignements utiles à la solution de ce problème. Si jusqu'à ce jour il n'a pas été résolu, c'est moins au silence des monuments qu'il faut s'en prendre qu'aux savants modernes eux-mêmes, qui se sont difficilement asservis à rester dans le point de vue de l'antiquité. L'archéologue à qui manqueront presque toujours l'expérience et les facultés nécessaires pour approfondir ces questions doit se trouver à chaque instant, faute d'un guide sûr, arrêté dans ses

recherches. En attendant qu'en suivant la route ouverte par les Ideler et les Biot tous les obstacles que présente l'histoire des sciences chez les anciens aient été aplanis, l'archéologue devra se mettre en état d'étudier ce qu'on rencontre de notions mathématiques et physiques dans les écrivains tels qu'Empédocle et Timée, dont les opinions ont pu influencer sur les doctrines religieuses, ou dans ceux qui, à l'exemple de Platon et de Plutarque, de Proclus et des autres néoplatoniciens, paraissent avoir fait des emprunts aux religions scientifiques de l'Orient. Le rôle de l'astronomie paraît surtout évident dans l'origine et le développement des doctrines orientales. Une connaissance assez développée de l'astronomie apparente sera nécessaire à l'archéologue qui ne craindra pas d'aborder ces importantes, mais périlleuses questions. Je ne parle pas ici d'une foule d'autres connaissances pratiques qui réagissent sur l'intelligence de l'antiquité. On sait toutes les lumières que prodigue l'esprit d'observation dans les voyages ; on connaît l'analogie permanente des idées, des mœurs, des usages dans l'antique comme dans le moderne Orient, les pratiques agricoles dictées par le climat et conformes encore au code d'Hésiode et de Virgile, les procédés industriels qui, étudiés sous la main des artisans de la Perse, de l'Égypte ou de l'Asie Mineure, expliquent les particularités de la fabrication chez les anciens. La science qui consiste à déterminer les causes de la production et de la richesse, appliquée à l'antiquité par des esprits supérieurs, a produit aussi des résultats remarquables. Grâce aux Bœckh, aux Letronne, aux Saigey,

aux Dureau de La Malle, nous pouvons raisonner presque aussi juste sur le marché d'Athènes à l'époque de Périclès, sur celui de Rome à l'époque d'Auguste, que sur la bourse de Londres et les mouvements du port au Havre et à Marseille.

On sera peut-être effrayé de l'étendue des connaissances que j'exige de l'archéologue comme gage de son succès. Sans doute, personne ne réunira l'ensemble de ces connaissances; nul surtout ne les possèdera toutes au même degré. Dans un cadre aussi vaste, il sera toujours utile que chacun choisisse une spécialité à laquelle il se livrera de préférence, selon la nature de ses facultés. Je ne m'en crois pas moins autorisé à affirmer que la garantie du progrès réside dans l'étendue des connaissances. La culture de l'esprit que je demande doit être d'ailleurs le résultat tout naturel des progrès simultanés de la méthode dans toutes les applications de l'intelligence humaine; les facultés individuelles ne croîtront pas sans doute, mais l'existence d'une foule de *guides* et de *manuels*, conçus dans un esprit philosophique, permettra à l'esprit de se répandre sans efforts dans les voies les plus opposées. La tendance encyclopédique des travaux allemands est un progrès de ce peuple sur la France; lorsque j'ai cherché à m'expliquer les causes de cette supériorité, je n'en ai pas découvert de plus évidente que l'existence en Allemagne d'un grand nombre d'ouvrages élémentaires, composés par les sommités intellectuelles de la nation : chez nous, on laisse trop souvent cette tâche aux esprits du quatrième ordre.

Ne nous laissons donc pas d'apprendre, et ne craignons pas, en voulant trop apprendre, de perdre l'occasion d'appliquer nos connaissances. En toutes choses, en désirs de connaissances comme en désirs de jouissances, l'infini est toujours devant nos yeux. N'est-ce pas une des conditions essentielles du bonheur de l'homme que de voir jusqu'au dernier jour un but qui paraît proche, et pourtant recule sans cesse?

LES
CATACOMBES DE ROME

EN 1858

I

En retournant à Rome, après de longues années, je ne pensais pas seulement à mettre mon expérience au service de mon jeune compagnon de voyage ; j'avais aussi plus d'un motif personnel pour revoir encore ces lieux à jamais célèbres. Parmi les objets de ma curiosité se plaçaient au premier rang les nouvelles explorations des catacombes. Attentif à tout ce qu'on avait publié sur ce sujet dans le cours des vingt-cinq dernières années, je ressentais cette impatience qu'éprouvent surtout les personnes qui ont voyagé, de pouvoir enfin vérifier moi-même tous les récits, toutes les descriptions qui venaient d'exciter de nouveau, en faveur de la *Rome souterraine*, l'attention du monde chrétien et du monde savant. L'absence de ce contrôle personnel avait laissé dans mes études une fâ-

cheuse lacune, et j'espérais bien ne pas quitter la scène de ce monde sans m'être remis une dernière fois à l'école, sous la direction des érudits auxquels revient l'honneur d'avoir réveillé le goût des antiquités chrétiennes.

Au premier abord, on aurait peine à comprendre qu'un séjour prolongé dans Rome pendant les plus belles années de ma jeunesse m'eût laissé aussi dépourvu à l'égard de cette branche de l'archéologie. La vérité est que je n'aurais pas demandé mieux, dès 1824, que de m'engager sur la trace des Bosio et des Boldetti, mais le moyen de le faire m'avait manqué. Malgré mon désir de visiter les catacombes, toutes mes tentatives d'alors furent infructueuses. A Sainte-Agnès, à Saint-Laurent-hors-les-Murs, on me fit regarder à travers une grille, dans un trou sombre, et l'on me dit que c'était par là que s'étendaient les sépultures des premiers chrétiens. A Saint-Sébastien, ce fut pis encore, s'il est possible. Jamais je ne pus trouver un gardien qui consentît à me conduire dans le petit nombre de galeries et de chambres dont l'accès n'était pas interdit à cette époque. Il aurait fallu des protections, une permission particulière. Les jeunes gens, artistes ou autres, qui voyagent en Italie sans se recommander d'autre chose que de leur bonne volonté, connaissent par expérience les déboires qu'on y éprouve à chaque instant.

En 1841, la Rome souterraine n'était pas l'objet de la même indifférence : déjà les explorations du vénérable P. Marchi avaient jeté un grand éclat. Mais j'arrivais au mois d'août, dans la saison de l'année où personne n'ose s'exposer, en descendant sous terre, aux variations de la

température. Le P. Marchi se recommandait à ma sympathie scientifique, tout autant par ses recherches sur la numismatique primitive du Latium que par ses explorations des catacombes. Je vis avec admiration au Collège Romain la collection de l'*Es grave*, et je dus remettre à une occasion plus favorable la visite des antiques cimetières.

L'attente avait donc été longue, mais j'arrivais au bon moment. Confident de l'émotion qu'avait causée à mes meilleurs amis, aux personnes dont le jugement m'inspire le plus de confiance, les découvertes des dernières années, et trouvant dans les ouvrages des artistes comme dans les récits des voyageurs chrétiens la trace de l'impression profonde et générale que ces découvertes avaient produite, mon désir s'augmentait de la conviction où j'étais d'avance que je trouverais sur les lieux une impulsion plus vive et plus sûre que jamais, et de l'espérance de m'y associer au moins pour quelques instants. Peu de jours après avoir touché le vieux sol classique et chrétien, je reçus de la bouche la plus auguste et la plus vénérée le témoignage de l'intérêt que la pensée du souverain prend à ces recherches. Tout ce que je recueillis dans le petit nombre d'explorations qu'il me fut permis de faire me confirma dans l'opinion que Pie IX est le véritable inspirateur du mouvement actuel, et qu'à la préservation des jours du saint pontife s'attache en grande partie la certitude du progrès dans la voie où l'on est entré.

Je me disais alors : Que Dieu veille sur l'existence de Pie IX ! que Dieu écarte en sa faveur la mystérieuse menace suspendue sur la tête de tous les pontifes : Non

videbis annos Petri! Il ne faut pas moins d'un quart de siècle de prospérité et de paix pour que la constatation régulière et méthodique des cimetières chrétiens, à peine ébauchée aujourd'hui, soit parvenue, non pas à son terme, la tâche est trop vaste, mais à un degré tel, que les principaux problèmes soient résolus. Déjà Pie IX, en rétablissant le bon ordre dans les finances de l'État romain et en rouvrant les sources de la richesse publique, s'est assuré la possibilité de détourner sans scrupule quelques épargnes en faveur des recherches d'antiquité chrétienne. Sous la main du Vicaire de Jésus-Christ, le miracle de la multiplication des pains s'est en quelque sorte renouvelé. On ne comprend pas qu'au moyen de ressources aussi limitées il ait été possible de changer avec autant de bonheur et de promptitude la face de la science. Que le calme se maintienne, que la prospérité s'affermisse, et les sacrifices que fait déjà le pontife s'accroîtront encore. Qui sait même s'il ne serait pas possible de lui venir en aide pour l'accomplissement d'une tâche dont l'intérêt est aussi général? A voir avec quelle sympathie les chrétiens de toutes les nations, sans distinction de communion ou d'obédience, suivent dans les souterrains de la Rome primitive les exégètes qui, par leurs travaux, ont conquis l'enviable privilège de nous initier aux résultats de ces belles explorations, on n'a pas de peine à s'apercevoir qu'un appel fait au concours de tout le monde civilisé serait accueilli avec une faveur universelle. Ces contributions volontaires permettraient enfin de multiplier les travailleurs, et de hâter d'inafaillibles conquêtes. — Et je

m'entretenais de ces projets de souscription avec mon excellent guide, M. le chevalier J. B. De' Rossi, le savant dont le nom est dans la bouche de toutes les personnes qui ont eu le bonheur de visiter Rome et les catacombes dans le cours des dernières années.

Parmi les moyens que nous imaginions pour amener à bien un tel projet, la publicité tenait, comme de raison, une grande place ; afin d'y contribuer selon mes forces, je m'étais dès lors engagé à profiter de la notoriété du *Correspondant* pour propager la connaissance des hautes espérances que le souverain pontife fonde sur l'exploration en grand des catacombes, confirmant par un genre nouveau de persuasion les merveilleux retours au catholicisme dont notre siècle est témoin. Pour exciter l'attention et toucher les cœurs, je n'avais qu'à rendre compte, très-simplement et comme un disciple fidèle, de mes propres impressions, après qu'on eût mis dans mes mains le flambeau d'une science plus étendue et plus sûre que celle qui, jusqu'à présent, avait présidé à ces recherches. Mais, lorsque je m'apprête à dégager ma promesse, puis-je m'en tenir à mes premiers vœux ? dois-je me contenter de répéter en faveur de Pie IX l'acclamation qui accompagne le sacre des évêques : *ad multos annos !* le trouble de la situation présente ne descend-il pas jusque dans les galeries où dorment les premiers chrétiens ? la rumeur du dehors ne semble-t-elle pas déjà arrêter la main du *fossor* moderne, et lui dire, comme au *fossor* des anciens jours, que la paix de l'Église est menacée ? Je sors à peine moi-même des oratoires où se rassemblaient nos pères dans la foi, et la

leur sinistre du désordre semble, pendant mon absence, s'être étendue sur l'horizon. Aussi est-ce en vain que je chercherais à m'isoler des pensées qui assiègent tous les esprits ; il me faut au moins montrer quelques-uns des rapports qui unissent la *Rome souterraine* à la Rome militante. L'autorité, même temporelle, du saint-siège a ses racines dans les monuments des antiques persécutions.

II

Depuis que nous nous sommes vus lancés dans l'arène des agitations révolutionnaires, nous n'avons procédé que par idées générales. Les théories absolues avaient contribué aux premières catastrophes ; ces catastrophes ne nous ont pas guéris de l'illusion philosophique, et, à présent encore, nous ne voudrions appliquer à tous les peuples qu'une règle et qu'un compas. C'est à peine si les meilleurs catholiques se rendent un compte exact de la nécessité, pour l'indépendance du pouvoir spirituel, d'une souveraineté temporelle fondée sur une exception. La conscience nous pousse à reconnaître cette nécessité ; le raisonnement nous en éloigne. On l'a bien vu récemment au bruit qui s'est fait autour d'une affaire de mince importance et au trouble que cette affaire a jeté dans quelques-uns des cœurs les plus fidèles. N'allait-on pas, entre les plus sincères enfants de l'Église, jusqu'à se demander si une souveraineté fondée sur la religion est compatible avec les principes qui prévalent dans la société moderne ? Peut-être ceux mêmes qui promenaient ainsi par avance sur

l'État romain l'inflexible niveau de la théorie sortaient-ils comme moi des catacombes; peut-être leur émotion y avait-elle été aussi vive que la mienne!

La souveraineté temporelle du saint-siège est non-seulement la plus ancienne, mais la plus légitime de toutes celles qui subsistent aujourd'hui; elle est la garantie et la sauvegarde des autres, même de celles qui la méconnaissent et qui l'outragent. Si les chrétiens de Rome n'eussent, pendant trois siècles de persécution, scellé de leur sang la proclamation de l'Évangile, le dogme de la suprématie politique en matière de religion eût perpétué la servitude de notre espèce. Il y eut des martyrs par tout le monde, mais nulle part la protestation de la conscience chrétienne n'a été plus générale et plus constante qu'à Rome. Quand la terre catholique, abreuvée par le sang des chrétiens, eut enfin porté sa moisson, quand le souverain pontife de la religion d'État eut lui-même courbé le genou devant le représentant de l'autorité spirituelle fondée par Jésus-Christ, l'abandon que Constantin fit de Rome au chef de la religion triomphante transforma l'ancienne capitale des Césars en une citadelle où l'indépendance chrétienne, toujours attaquée, mais survivant toujours aux attaques, n'a cessé de chercher son refuge. La théorie s'efforce en vain de tout niveler, les événements consacrent les lieux, et les principes se localisent tout autant qu'ils se personnifient.

Pour les dangers qui résultent des complications de la société moderne, il faut donc au pape une large garantie de puissance civile. Les Grecs n'avaient pas circonscrit la

trêve perpétuelle dont jouissait Olympie au territoire où s'accomplissaient les jeux sacrés; ils l'avaient prudemment étendue à la province entière de l'Élide. Quand il s'agit d'une indépendance digne d'un bien autre respect, puisqu'elle a pour base la vérité de l'Évangile, faudrait-il réduire la terre sacrée à des proportions dérisoires? Soit que la prévoyance d'un grand homme y ait eu part, soit que la Providence elle-même ait fait concourir au résultat le plus désirable les hasards apparents de l'histoire, l'État pontifical s'est trouvé compris dans des limites dont la proportion exacte a droit d'exciter notre admiration : ni assez étendues pour atteindre aux dimensions d'un empire redoutable, ni trop étroites pour qu'il manque quelque chose à la dignité du souverain. Dès qu'on rend hommage au principe de salut qui réside dans l'indépendance de l'Église, il faut reconnaître l'impossibilité de maintenir une société régulière, bienfaisante et même progressive entre les hommes, sans l'action directe ou indirecte d'un pouvoir spirituel qui ne dépende en rien des hasards de la guerre, des appétits ou des empiétements de l'ambition. C'est ce qui met, malgré les répugnances et les objections de détail, l'autorité temporelle du pape sous la sauvegarde de toutes les opinions sainement religieuses.

Est-ce à dire qu'il n'y ait rien à faire pour que la souveraineté d'un prêtre n'offre pas un contraste trop marqué avec les allures de la société moderne, pour que les sujets du pape ne restent pas, malgré leur condition exceptionnelle, indéfiniment privés de certains avantages,

de certaines conquêtes qui forment le beau côté de cette société, de certaines améliorations dont il serait souverainement injuste et imprudent de contester le bienfait? Ah! c'est ici que je voudrais qu'on pût descendre dans le cœur de Pie IX. Quel pontife s'est montré plus pénétré de la nécessité de ces changements? quel autre y a plus résolument travaillé, tant que par un crime inouï on n'avait pas brisé dans ses mains l'instrument dont il voulait faire usage? Veut-on que les changements que projetait Pie IX, et que l'assassinat de Rossi l'a empêché d'accomplir, se produisent avec cette rapidité qui, pour l'impatience française, est la condition du succès : qu'au lieu de porter atteinte à l'indépendance de Pie IX on travaille sincèrement à l'augmenter. Alors ce que le pontife est aujourd'hui contraint de renfermer dans le cercle de ses espérances, ce qu'il n'opère, sans pourtant s'arrêter jamais, qu'avec une pénible lenteur et au milieu d'obstacles incessants, portera bientôt des fruits capables d'étonner le monde et de désespérer les ennemis de la religion.

Mais, de même que le savant qui poursuit une découverte et qui ne se sent plus séparé de la solution d'un problème par des difficultés insurmontables, entend malgré lui les rumeurs de la guerre pénétrer dans son cabinet, et prête l'oreille à ses menaces, de même la crainte de ne pas voir s'achever paisiblement la grande affaire de l'exploration des catacombes, sous l'influence d'un pontife assez saint et assez éclairé pour embrasser à la fois l'aspect chrétien et l'aspect scientifique de la question, m'a conduit de réflexion en réflexion à empiéter sur le

domaine de la politique active. Je ne veux pourtant pas entreprendre l'histoire de Pie IX. D'autres diront ce que j'ai vu et rendront pleine justice à un gouvernement dans lequel un discernement supérieur s'allie à une droiture et à une mansuétude inébranlables. Mais qui sait ? peut-être, en me renfermant dans le sujet de pure archéologie que j'ai dû choisir, fournirai-je un exemple éclatant de ce qu'offrent de saintement novateur l'action et l'influence de Pie IX. Depuis mon retour, j'ai sur les lèvres un mot que, sans les circonstances présentes, je n'aurais peut-être pas osé prononcer : Pie IX, élu pour agir, dans ce qui n'est pas immuable, autrement que Grégoire XVI, a maintenu avec autant de fermeté que de douceur, *suaviter et fortiter*, la contre-partie du dernier pontificat. Il n'a rien fait pour affaiblir le respect dû aux vertus de Grégoire XVI ; il a tout fait d'abord, et il continue de tout faire pour redresser le gouvernement intérieur et la politique de l'État pontifical. Redescendons aux catacombes : la grande pensée de réforme intérieure qui anime Pie IX nous y suivra sans doute. Quand nous en aurons reconnu les effets, nous apprendrons à juger du reste.

III

L'histoire de l'exploration des catacombes dans les temps modernes offre des singularités et des contrastes auxquels il semble qu'on ne devrait pas s'attendre. C'est un trésor d'un tel prix pour l'Église romaine qu'on ne croirait pas possible qu'il eût été méconnu un seul mo-

ment. Les antiquités chrétiennes, il est vrai, ont été longtemps négligées pour celles du paganisme ; mais les voyageurs qu'une pensée religieuse amène à Rome n'ont jamais été moins nombreux que ceux qu'y attire l'amour des arts ou de la science, et le désir de satisfaire et d'accroître la piété des pèlerins aurait dû suffire pour préserver de l'oubli les monuments authentiques des premiers siècles de l'Église. Il serait injuste d'ailleurs de prétendre qu'à Rome l'histoire religieuse ait jamais manqué de travailleurs d'un dévouement et d'une érudition incontestables. Malgré cela, nous ne trouvons pas qu'avant le pontificat de Grégoire XIII, dans la dernière moitié du xvi^e siècle (1572-1585), personne se soit dévoué à retrouver méthodiquement la trace des anciens cimetières. Alors surgit un homme dont le courage et la persévérance ne seront jamais assez loués : c'était Antoine Bosio, agent de l'ordre de Malte, à qui nous devons la *Roma sotterranea*. Cet ouvrage, qui ne parut qu'après la mort de l'auteur, contient le résultat de ses trente-cinq ans de fouilles et de travaux dans l'intérieur des catacombes. Aujourd'hui qu'on recommence à suivre sa trace, on dirait qu'il vient à peine de quitter le théâtre de ses recherches favorites : son nom, écrit sur les parois pour, ainsi dire à chaque pas, ne cesse de nous entretenir de lui. Sans doute des inscriptions aussi fréquentes l'aidaient à se retrouver dans le dédale des galeries. Quant à son livre, rien ne l'égale pour l'abondance et la sûreté des renseignements, pour le nombre des monuments et la fidélité remarquable, si l'on considère l'époque, avec laquelle ils sont reproduits.

On s'attendrait à ce que, sur les pas d'un tel guide, d'autres explorateurs se fussent précipités dans la carrière. Mais il en a été des courses de Bosio comme des dessins compris dans son ouvrage. Les cuivres qu'avait fait graver son éditeur passèrent successivement dans les mains d'Aringhi, qui traduisit en latin la relation italienne, et de Bottari, auquel ils donnèrent lieu d'écrire un savant commentaire. Quant à prolonger ces sortes d'investigations sur le sol même des cimetières sacrés, ou à vérifier d'après les originaux les dessins du premier explorateur, c'est là une peine qu'on se garda de prendre. Boldetti, qui publia un siècle après Bosio un riche supplément à la *Roma sotteranea*, était plus qu'un autre en position de continuer les recherches. Clément XI l'avait nommé gardien des saints cimetières de Rome : c'est à lui qu'aboutissait le résultat des fouilles que l'on continuait de faire pour trouver des reliques de martyrs ; mais la naïveté avec laquelle ce savant ecclésiastique raconte comment ces fouilles étaient conduites, les ouvriers allant de çà et de là faire un trou dans la terre aux endroits où ils pensaient qu'on trouverait des sépultures, et les autorités ne se rendant sur les lieux qu'après qu'on leur avait signalé quelque résultat digne d'attention, suffit pour faire penser que, du côté des supérieurs, on ne se croyait tenu à aucune initiative, et que Boldetti lui-même, malgré la vivacité de ses goûts et son incontestable capacité, ne se considérait pas comme obligé de déployer plus d'activité matérielle qu'on n'en avait montré depuis la mort de Bosio.

Cependant les découvertes de ce courageux fouilleur avaient produit une impression profonde : le monde catholique s'en était ému ; les dissidents élevaient des objections que l'on réfutait avec ardeur. Tout le monde se rappelle l'intervention de Leibnitz et ses conclusions impartiales dans la question du *Vase de sang*. On enrichissait en même temps les églises de nombreuses reliques tirées des cimetières sacrés ; on en envoyait dans le monde entier. Le mouvement scientifique avait quitté le sol des catacombes : il s'était concentré dans le cabinet des érudits ; le mouvement religieux continuait, mais était-ce avec le discernement et la surveillance nécessaires ? Mabillon, qui vint à Rome sous le pontificat d'Innocent XI, ne le pensa pas, et il consigna le témoignage de sa défiance dans un écrit devenu célèbre, et qu'il publia en 1698 sous ce titre : *Eusebii Romani ad Theophilum Gallum epistola de cultu sanctorum ignotorum*.

Cette lettre, à son apparition, avait produit une sensation très-vive : il fut sérieusement question de la censurer. Pour prévenir ce danger, le savant bénédictin publia une seconde édition avec quelques adoucissements dans les termes : mais le fond des observations resta le même, et la Congrégation de l'*Index* se contenta de cette marque extérieure de déférence. C'est Boldetti qui, à Rome, se chargea de réfuter Mabillon ; le fit-il, comme on le dit quelquefois, avec un plein succès ? Sans nous dissimuler à quel point notre propre jugement est incompetent en pareille matière, nous oserions établir une distinction dans les critiques de Mabillon. Là où il parle du culte des

saints inconnus, c'est-à-dire des martyrs dont on ne saurait recouvrer l'histoire, et dont les cimetières des premiers siècles nous rendent les reliques, l'illustre bénédictin laisse trop voir peut-être les opinions qui lui firent quitter Rome sans avoir rendu visite au pape et demandé sa bénédiction, uniquement parce que alors le pape était brouillé avec le roi de France : il excède imprudemment les bornes assignées à la position d'un humble religieux, lorsqu'il hasarde des conseils pour modérer le culte des nouveaux saints, et même, dans la plupart des cas, pour le réduire à une simple exposition dans les églises. Mais, lorsqu'il demande si les signes auxquels on croit reconnaître les sépultures des martyrs sont tous authentiques et légitimes, lorsqu'il invoque à l'appui de ses propres réserves la conduite que tint à Ravenne devant une erreur évidente le P. Papebroch, l'un des plus célèbres Bollandistes, lorsqu'il discute les textes dont on s'appuyait pour justifier la multiplicité des découvertes de reliques ; c'est un des oracles de la science qui parle, et, quelque contrariété qu'aient dû causer ses remarques, l'Église catholique aime trop la vérité pour qu'on ait cherché à étouffer la voix d'un critique de cette valeur.

Quoi qu'il en soit, on ne peut hésiter à penser que l'ardeur d'accroître le nombre des saints, sur de simples indices, souvent douteux, sans prendre les soins nécessaires pour une vérification plus méthodique et plus complète, ne se soit un peu arrêtée devant les sévères observations de Mabillon. A mesure que le xviii^e siècle s'écoule, malgré l'éclat que jetait alors l'érudition ecclésiastique en Italie,

malgré l'intérêt qu'excitaient encore les monuments copiés précédemment dans les catacombes ou extraits de cette mine scientifique, le silence s'empare de nouveau de la Rome souterraine, les souvenirs topographiques s'en oblitérent, l'exploration des lieux passe, pour ainsi dire, à l'état de légende.

Je ne suis pas, je pense, du nombre de ceux qu'on peut accuser de faire du zèle hors de propos. Il y a trop d'élévation et de lumière impartiale dans la pensée qui porta les papes de la fin du XVIII^e siècle à former le musée du Vatican, pour que je n'évite pas avec un soin scrupuleux tout ce qui pourrait rappeler l'exagération de la guerre que l'on fait actuellement aux monuments du paganisme. Mais toute ma modération à cet égard, je dirai plus, toute ma reconnaissance pour les pontifes à la protection desquels on est redevable des progrès de l'archéologie classique, ne m'empêchent pas d'être froissé quand je rencontre les tombeaux de sainte Hélène et de sainte Constance, de la mère et de la fille de Constantin, au milieu des dieux et des héros de l'Olympe. Un pontife que Dieu devait appeler à l'honneur de figurer parmi les martyrs de la foi avait ainsi enlevé leur caractère sacré à des monuments vénérables, qu'on pourrait appeler des reliques de porphyre, depuis que les profanations de 1793 ont fait une relique du tombeau de pierre de la patronne de Paris. Lorsqu'on osait accomplir de telles entreprises, le vent n'était pas à s'occuper des catacombes.

Pour comprendre ce qu'au commencement de ce siècle il était resté de la flamme dont Bosio avait été animé, il

suffit de parcourir un ouvrage publié en 1810 sous le titre de *Voyage dans les catacombes de Rome, par un membre de l'Académie de Cortone*. J'ai beaucoup connu l'auteur de ce voyage : il a rendu des services notables à l'histoire et à la religion par des écrits plus sérieux ; il ne me convient donc pas de trahir son anonyme : mais on peut se donner innocemment le plaisir de voir ce qu'une descente aux catacombes représentait aux yeux des Romains ou des personnes qui résidaient dans la capitale du monde catholique à l'époque où parut le volume en question. L'intérieur de l'Afrique était alors mieux connu, et l'on en avait une idée plus exacte. Dire les fables que racontait le seul prêtre qui se vantât d'avoir imité Bosio en parcourant ces grottes mystérieuses, raconter les terreurs qui poursuivirent notre compatriote lorsque, contre tous les conseils de la prudence, il se décida à braver la mort pour se promener pendant quelques heures dans les galeries qui s'étendent sous la *Villa Pamfili*, ce serait introduire des incidents comiques dans le plus grave de tous les sujets. Je me contenterai donc d'une simple allusion à ce volume, digne à certains égards d'être rangé à la suite de la *Bibliothèque bleue*. Pour être juste, il faut dire qu'à la même époque un autre Français, le vénérable d'Agincourt, avait copié dans les catacombes des sujets qui avaient échappé à l'attention de Bosio.

Mais le contraste était nécessaire pour faire comprendre ce qu'il y eut d'énergie dans la résolution qu'il y a vingt ans prit le R. P. Marchi, de la Compagnie de Jésus, d'entreprendre, après deux siècles écoulés depuis la

mort de Bosio, un véritable voyage dans les catacombes. Comme on l'a lu plus haut, je vis le P. Marchi à Rome pour la première fois en 1841 : c'était alors un homme d'un tempérament robuste, aux cheveux noirs, à l'œil vif, et dont toute la personne respirait cette résolution gaie qui est le signe caractéristique d'une vocation pour l'archéologie active. Le P. Marchi avoue pourtant qu'il eut d'abord quelque peine à dominer sa crainte. Il y a deux hommes distincts dans ce qui constitue ordinairement le type de l'antiquaire, et trop rarement l'on a vu une même personne réunir les qualités de ces deux hommes, l'un qui cherche les monuments et l'autre qui les explique. Ils s'étaient rencontrés une fois, pour l'exploration des catacombes, dans Antonio Bosio; le P. Marchi en a fourni le second exemple. Pendant près de dix ans, on le vit se livrer à ces recherches avec une ardeur quelquefois imprudente, et, lorsqu'une maladie grave vint les interrompre, il s'en fallut de peu qu'il ne périclât en quelque sorte sur le champ de bataille.

J'ai retrouvé à la fin de l'année dernière l'excellent P. Marchi : à présent, c'est un vieillard. La neige est tombée sur ses cheveux ; il s'exprime avec une lente douceur. Mais le feu qui le brûlait au début de ses travaux ne s'est point amorti. Lorsqu'il veut bien conduire encore des étrangers au cimetière de Sainte-Agnès, un saint enthousiasme le saisit ; il remonte par la pensée aux siècles des persécutions ; il explique les chambres, il anime les tableaux : on ne peut rester insensible à ces révélations du passé où la vérité historique sait prendre les couleurs de

la poésie. Cette impression s'accroît du respect qu'inspire l'exégète sacré. Les belles observations qu'il a consignées dans son livre, malheureusement inachevé, sur l'*Architecture des catacombes*, la distinction lumineuse qu'il a établie entre les arénaires ou carrières de pouzzolane et le tuf où les galeries des cimetières sont toujours creusées; la preuve qu'il a donnée le premier que les chrétiens n'ont jamais mis à profit les arénaires abandonnés; la manière ingénieuse et vraisemblable dont il explique le caractère propre de leurs sépulcres, et dont il rattache ce nouvel usage à la sépulture même du Sauveur; le caractère d'église qu'il a restitué aux salles intérieures des catacombes; la distinction évidente de l'autel, l'antiquité retrouvée de la consécration du corps de Jésus-Christ sur les reliques des martyrs; la place assignée au clergé et aux fidèles, à l'évêque, au prêtre, et très-vraisemblablement au pénitent prosterné devant le confesseur; la certitude enfin que l'Église catholique, telle qu'elle s'est perpétuée, vivait déjà tout entière dans ces grottes mystérieuses; et, comme preuve matérielle de cette tradition inaltérée, la transition déjà bien observée de l'architecture des catacombes à celle des basiliques; tout cet ensemble de conclusions, dont la réalité se démontre par la fécondité même des résultats ultérieurs, et auquel mit le comble la découverte des reliques de saint Hyacinthe dans la catacombe de saint Hermès, constituée en faveur du P. Marchi les plus magnifiques titres scientifiques et empêchera désormais de mettre aucun nom au-dessus du sien, quelque admiration que mérit-

tent les travaux et les découvertes de ses disciples.

Entre le premier maître et le second, entre le P. Marchi et le chevalier De' Rossi, l'ordre chronologique m'oblige à placer le grand et bel ouvrage publié en France par M. Perret; mais on peut rendre à ce travail toute la justice qu'il mérite, sans y assigner une très-grande valeur scientifique. M. Perret a dû principalement son succès parmi nous aux admirables dessins que M. Savinien Petit avait exécutés pour lui. Quand ce jeune peintre, auquel l'opinion publique n'a pas encore assigné sa véritable place, rapporta en France ses précieux portefeuilles, tout le monde fut frappé comme d'une révélation qui allait se faire. Les planches de Bosio, source de toute appréciation des peintures des catacombes, sous le rapport de l'art, n'en donnaient qu'une très-faible idée. Dessinateur d'un ordre peu commun, à la fois plein de sentiment et dépourvu de manière, M. S. Petit avait abordé le premier la reproduction fidèle de ces ébauches négligées, mais empreintes de style et de vie, qui forment les premiers essais de la peinture chrétienne. Je n'ai jamais été plus convaincu des qualités qui distinguent les copies de notre compatriote qu'en retrouvant dans le musée de Latran le commencement d'une galerie dans laquelle on se propose de reproduire les principaux tableaux des catacombes, voués, par la nature des parois et des enduits sur lesquels ils sont tracés, à une destruction prochaine. La roideur de ces imitations offre, en général, un contraste fâcheux avec la liberté hardie qui distingue les originaux.

Pour en revenir à M. S. Petit, le succès qui accueillit

son portefeuille des catacombes avait admirablement préparé les voies à M. Perret. Celui-ci trouva donc un accès facile auprès de ceux des membres de l'Assemblée législative dont l'opinion en matière d'art faisait autorité, et la protection du gouvernement fut garantie à la publication projetée. On a fort mal pris à Rome, je le sais, cette entreprise française, et, d'un autre côté, l'ouvrage n'a pas tenu tout ce que le rapport de la commission législative semblait promettre ; mais ces reproches et ces critiques, plus ou moins fondés, laissent intacte la part d'honneur qui revient à M. S. Petit, et c'est la seule conclusion que je tiens à établir.

Ce n'est pas la faute du peintre français si les troubles de Rome lui ont rendu faciles des explorations et des travaux qui, sous un gouvernement régulier, auraient sans doute rencontré les plus sérieux obstacles. Pour repousser les étrangers, on a généralement à Rome deux motifs : l'un naïf, l'autre répréhensible. Les savants italiens se laissent aller à réclamer le monopole des antiquités, comme s'il s'agissait d'envahir l'héritage de leurs pères ; c'est dans leur pensée une propriété qui devrait leur appartenir exclusivement, du droit de la tradition et de l'aptitude : nous leur pardonnons l'excès d'une telle prétention en faveur de ce que, dans une certaine mesure, elle a de fondé et de légitime. Quant à ce qu'il pourrait y avoir d'intéressé dans les tentatives d'exclusion que les étrangers rencontrent, c'est notre droit à nous autres Français de blâmer de tels motifs, puisque, sur notre propre terrain, nous n'excluons personne. M. S. Petit a

pris la liberté de copier les peintures des catacombes, quand les portes en étaient ouvertes : il n'a pas droit seulement à ce qu'on l'excuse, il mérite aussi des éloges.

Mais, d'un autre côté, on comprendrait bien mieux le service qu'il voulait rendre à l'histoire de l'art, si l'éditeur de ces dessins n'eût entrepris presque partout de faire disparaître les irrégularités et les négligences que présentent les œuvres originales. Alors on accuse d'infidélité le dessinateur, et non sans apparence de raison. M. S. Petit avait traduit avec intelligence et sentiment les peintures des catacombes ; l'éditeur, à son tour, a retraduit, suivant un système qui lui est propre, les dessins de M. S. Petit ; l'application de ce système nous éloigne un peu de ce que le rapport de la commission faisait attendre.

Après cette parenthèse, que je ne pouvais éviter sans exciter des réclamations, j'en arrive à M. De' Rossi, et, quand je vais entreprendre une rapide analyse de ses travaux, je ne voudrais pas encourir le reproche de me laisser aller au penchant de la reconnaissance et de l'amitié. Malgré la différence des âges, M. De' Rossi a été le maître, et je ne suis que l'écopier. En suivant ses leçons, j'abdiquais toute prétention personnelle ; je ne m'attachais qu'à les retenir et à les comprendre. Il s'est mis, avec une abnégation complète, au service de mon importune curiosité ; il m'a mené partout où me permettait d'aller le temps très-limité dont je disposais. J'ai visité sous sa conduite et à plusieurs reprises les catacombes de Saint-Calliste, de Sainte-Domitille et de Prétextat. Le P. Marchi, quittant un moment ses doux et studieux loisirs du Musée

Kircher, a eu la bonté de me conduire dans le cimetière de Sainte-Agnès, ce domaine scientifique, dont personne n'aurait la pensée de lui disputer la possession. J'ai vu seul les travaux qu'on fait autour du sanctuaire de Saint-Laurent-hors-les-Murs, et la mort de madame Visconti, ayant eu lieu pendant mon séjour à Rome, a empêché son mari, mon ami depuis vingt ans, de m'expliquer lui-même la basilique et la catacombe de Saint-Alexandre, son heureuse découverte. Mais là même où ces guides précieux me manquaient, je me donnais garde d'oublier leurs conseils, et c'étaient encore eux qui me faisaient pénétrer dans l'empire de l'inconnu. Si je m'attachais à reproduire toutes les particularités qui m'ont frappé sur les lieux, ma mémoire, quoique aidée du secours d'un instrument plus jeune et plus frais, courrait risque de me faire défaut : mais les traits essentiels se sont gravés dans mon jugement plus encore que dans ma mémoire, et je n'aurai pas de peine, je l'espère, à les reproduire avec une suffisante fidélité.

IV

La différence qu'on remarque entre la direction des idées du P. Marchi et celles de M. De' Rossi a peut-être sa source dans la nature particulière du monument auquel le docte jésuite a consacré une grande partie de son activité. Ayant été conduit à attaquer le cimetière de Sainte-Agnès par une de ses extrémités, et ce cimetière dépassant tous ceux que l'on connaît en étendue, la pensée de l'existence d'un plan dans un tel ensemble de sépultures,

malgré le nombre des accidents et l'irrégularité des détails, ne pouvait se présenter spontanément à son esprit. Les circonstances au milieu desquelles ce vaste cimetière s'étendit et se peupla devaient en faire une exception, au lieu de fournir une règle propre à apprécier les autres agglomérations du même genre. Contemporain de la persécution de Dioclétien ou peu antérieur, dans son noyau primitif, à cette fatale époque (on a lieu de douter maintenant que sainte Agnès ait souffert le martyre à une date aussi tardive), la catacombe étudiée par le P. Marchi aurait difficilement offert les traces de coordination qu'on remarque actuellement dans les autres. Au milieu de maux pires que ceux qui avaient précédé, la terreur avait pénétré jusque dans les asiles souterrains de la foi : les cataractes, sorte de puits par lesquels on descendait les morts en toute hâte, ne se sont peut-être pas trouvées ailleurs qu'à Sainte-Agnès. Une espèce de promiscuité devait donc se montrer alors entre les morts violentes et les morts naturelles. Malgré la règle d'isolement des sépultures, un cadavre à demi consumé pouvait avoir partagé la dernière couche d'un autre chrétien ; des martyrs constatés par leur épitaphe s'être alignés dans les galeries, en dehors de toute place d'honneur, comme les simples fidèles. Ces anomalies n'étaient pas de nature à mettre en défiance contre la facilité des attributions antérieures de ce titre vénéré.

D'ailleurs on avait agi jusque-là sur la foi des attributions populaires. Pour innover en ce genre, il fallait des savants auxquels la pratique des bibliothèques fût aussi

familière que celle des monuments. Bien jeune encore, le chevalier De' Rossi, à l'exemple et sur les traces du P. Marchi, avait réuni ce double avantage. L'étude des itinéraires qui, pendant les premiers siècles de la paix de l'Église, avaient guidé les pèlerins dans les dédales de la *Rome souterraine*, lui ouvrit les yeux. Il y vit combien s'était altérée la notion exacte des anciennes divisions et des dénominations originaires. Dès lors commença à s'effacer de son esprit l'opinion commune, suivant laquelle les catacombes auraient formé autour de Rome un vaste réseau, avec des communications de l'une à l'autre. Il comprit que chaque cimetière, partant d'un centre propre et d'une cause déterminée, ne pouvait, quelque développement que ses ramifications eussent pris, s'étendre à d'autres agglomérations du même genre. La persuasion de l'isolement de chaque catacombe fut le résultat de cette réflexion.

Si, comme on l'avait pensé jusqu'alors, la population persécutée se fût réfugiée au fond de ces asiles pour y attendre la fin du danger, on aurait encore compris l'utilité des passages d'un cimetière à l'autre. Mais la nature d'un certain nombre de dénominations avertissait M. De' Rossi que la plupart des lieux de sépulture chrétienne avaient été établis dans des propriétés particulières, ce qui faisait admettre à un certain degré, même aux plus mauvaises époques, l'inviolabilité du domicile, surtout lorsque le rang des protecteurs pouvait en imposer à la rage des bourreaux. Un exemple notable de cette sécurité relative était offert par le nom de *propriété de Domitille*,

prædium Domitillæ, attaché à l'une des plus anciennes sépultures chrétiennes. Ce nom se rapportait évidemment à l'une des saintes Domitilles, de la famille impériale des Flavius, l'une femme, l'autre nièce de Fl. Clemens, le premier martyr de sang impérial que l'Église ait inscrit sur ses diptyques. La seconde sainte Domitille, à laquelle les indications des itinéraires et des actes se rattachent plus naturellement, ayant été exilée dans l'île de Pontia, en face de Terracine, après le supplice de son oncle, revint à Rome sous Trajan, et sa qualité de petite-nièce de Vespasien ne put manquer de lui concilier le respect universel. Elle rapportait avec elle les os de ses fidèles serviteurs, Nérée et Achillée, mis à mort pour la foi, tout auprès du lieu de son exil. A partir de ce moment, la propriété de Domitille, où cette sainte dame leur avait fait creuser un tombeau, devint le rendez-vous des fidèles. On invoquait l'intercession des martyrs ; on espérait, en se faisant enterrer auprès d'eux, se mettre plus directement encore sous leur protection. Les galeries funèbres commencèrent ainsi à rayonner et à s'enlacer autour du sanctuaire où le prêtre offrait la victime sans tache sur les reliques des saints.

Le cimetière de Domitille était situé sur la voie qui menait à Ardée. A peu de distance vers l'orient et sur la voie Appienne, les itinéraires indiquent le cimetière de Calliste. Ce dernier ensemble de sépultures, contre l'opinion des temps modernes, se présentait dans les itinéraires comme distinct de celui de Saint-Sébastien, creusé sur la même voie, mais plus au midi. A Saint-Sébastien

est la *Catacombe* proprement dite, s'il est permis de considérer cette dénomination comme ayant servi à indiquer la chapelle souterraine où reposèrent pendant quelque temps les reliques de saint Pierre et de saint Paul et que le P. Marchi a publiée. Cette station momentanée des reliques considérées comme les plus précieuses suffisait pour justifier l'établissement d'un cimetière distinct, et d'ailleurs ce qu'on montrait à Saint-Sébastien, seule nécropole qui fût restée accessible aux fidèles et aux érudits, ne semblait pas propre à mettre sur la voie du tombeau de saint Calliste et de la sépulture des nombreux pontifes du III^e et du IV^e siècle, qu'une tradition constante plaçait en cet endroit. Préoccupé de cette pensée que lui avait suggérée ses lectures, éclairé d'ailleurs par la distinction que le P. Marchi avait déjà établie entre le cimetière de Saint-Sébastien et celui de Saint-Calliste, M. De' Rossi fut frappé de la forme extérieure d'un humble édifice qui s'élevait au milieu de la Vigna Amendola, d'où beaucoup de monuments, tant païens que chrétiens, avaient déjà été tirés. Il y reconnut, malgré l'usage rustique auquel on l'avait consacré, une chapelle à trois absides, et la nature de la construction en briques, sorte d'indice qui à Rome ne trompe jamais, lui fit attribuer ce monument au III^e siècle ou aux premières années du IV^e. A cette chapelle aboutissait un escalier monumental qui de l'extérieur conduisait dans une catacombe inconnue jusque-là dans son ensemble. De larges corridors, éclairés par de grands lucernaires, amenèrent l'habile explorateur dans une salle, garnie de tombes de marbre, dont les inscriptions, recomposées avec

autant de sagacité que de bonheur, révèlent les noms de quatre pontifes, saint Anthère (de 235 à 236), saint Fabien (236-250), saint Luce (252-253) et de saint Sixte II (257-258). Plus loin, étaient les tombeaux de saint Corneille (251-252) et de saint Eusèbe (310). Au près de la première salle, M. De' Rossi constata la place où sainte Cécile, cette jeune Romaine d'illustre naissance dont le souvenir a laissé une impression ineffaçable dans le cœur des Romains, avait été primitivement déposée, par un insigne honneur, qu'aucune femme n'avait partagé avec elle. D'autres inductions ingénieuses révélèrent à l'éminent archéologue le lieu de la sépulture de saint Melchiade (311-314), sous lequel commença la paix de l'Église. Ces grands résultats sur le détail desquels nous n'insistons pas, parce que le cardinal Wiseman les a habilement intercalés pour la plupart dans sa *Fabiola*, livre charmant que tout le monde a lu ou doit lire; ces grands résultats, dis-je, avaient été amenés par une suite d'indices observés et recueillis sur les parois de la catacombe : des noms de pèlerins inscrits à la pointe, des invocations aux saints dont les reliques étaient proches, des peintures de différents âges qui témoignaient d'une dévotion prolongée pendant plusieurs siècles. L'œuvre de chaque temps se faisait ainsi distinguer par des caractères précis.

On avait d'abord les tombes primitives des papes avec la majestueuse simplicité de leurs épitaphes; puis les ornements ajoutés depuis la paix de l'Église, et les éloges en vers composés par le pape saint Damase, au milieu du iv^e siècle. On s'apercevait de la sainte ambition avec la-

quelle les fidèles, dès les premiers temps, avaient pressé leurs sépultures auprès de celles de leurs célestes intercesseurs. Puis, le calme et la sécurité étant revenus, la nécessité de faciliter l'accès des pèlerins avait fait, souvent aux dépens des premières tombes, élargir les galeries et les escaliers, ouvrir les lucernaires, appeler la lumière dans ces profondeurs vénérables. Puis encore, par un indiscret empressement, et tandis que le sol remué des sanctuaires se couvrait d'épithaphes, les peintures de la première ou de la seconde époque s'étaient vues entaillées pour creuser de nouvelles couches dans la paroi qui les avait portées. Enfin, les galeries de niveau avec les chapelles des martyrs ne suffisant plus, les mines s'étaient enfoncées dans le tuf, et des étages inférieurs avaient commencé à s'étendre sous le premier; tandis que, en remontant vers la surface, à côté de l'oratoire découvert par M. De' Rossi, près d'une autre chapelle aussi ancienne que la première, quoique d'une forme un peu différente, dans le voisinage de l'escalier et des autres ouvertures, des sépultures maçonnées à fleur de sol ajoutaient le poids d'une foule de nouveaux morts aux multitudes déjà cachées dans les profondeurs souterraines. Avec une accumulation semblable, on conçoit que des inscriptions et des sarcophages, depuis l'origine de la catacombe jusque par delà les limites chronologiques de l'empire d'Occident, tirées de la terre sans ordre et sans méthode, aient dû jeter les observateurs dans un étrange embarras. Mais quand, à l'aide des règles fournies par l'étude des lieux, on remédie au désordre, le classement des divers

monuments s'opère avec régularité, et l'on commence à voir clair dans ces obscurités scientifiques.

A M. De' Rossi revient l'honneur d'avoir le premier fait entrer sérieusement l'histoire dans l'étude des catacombes : cette louange, il ne l'a pas seulement méritée par la découverte de la sépulture primitive des papes du III^e siècle ; les distinctions qu'il a introduites dans la progression des travaux s'appliquent à tous les cimetières, même à ceux où n'ont pas été déposés d'aussi illustres personnages. C'est là une épreuve que j'ai eu l'inappréciable jouissance de faire avec lui, non-seulement au cimetière de Calliste, mais à ceux de Domitille et de Prétextat, ce dernier situé à l'orient de la voie Appienne. Dans ces différentes catacombes, deux séries se développent parallèlement, celle des inscriptions et celle des peintures ; la suite des sculptures vient un peu plus tard, mais elle offre aussi des éléments sûrs pour l'appréciation des époques.

Les inscriptions commencent par l'extrême simplicité des formules, et, avec le temps, elles s'amplifient ; les renseignements s'y multiplient, les dates y prennent une place de plus en plus importante. Les peintures offrent un champ d'observations plus intéressant encore. Avant mon dernier voyage de Rome et sur la seule inspection des dessins de M. Savinien Petit, j'étais déjà convaincu que la peinture chrétienne remonte jusqu'aux époques florissantes de l'art romain ; mais, à ce moment, c'était encore une hardiesse que de parler de productions du III^e siècle. Aujourd'hui, fort de la conviction parfaitement raisonnée de M. De' Rossi, et j'oserais dire de nos communes obser-

vations, je ne crains pas d'affirmer qu'on peut refaire toute une histoire de la peinture chrétienne depuis la fin du 1^{er} siècle ou le commencement du 11^e jusqu'aux premiers temps de la paix de l'Église au 14^e. Ces vieux titres de noblesse se déroulent avec une évidence incontestable.

J'avais visité la chambre sépulcrale de la pyramide de Caius Cestius, la veille du jour où M. De' Rossi me conduisit au cimetière de Domitille; j'avais donc dans la mémoire et pour ainsi dire dans les yeux l'empreinte toute fraîche d'une décoration peinte à date certaine, le tombeau païen dont je parle ayant été construit l'an 32 avant Jésus-Christ. Quand je me trouvai dans la première salle de la catacombe, où, entre quatre figures de génies qui n'ont rien de caractéristique dans le sens de l'ancienne ou de la nouvelle religion, s'offre à la voûte une figure décidément chrétienne du Bon Pasteur, je ne crus pas avoir changé d'époque, et pour peu les deux décorations, celle de la veille et celle du jour, m'auraient fait l'illusion d'avoir été tracées par la même main.

Cependant mon aimable et savant guide ne voulait pas me laisser sous le coup de cette première émotion, il tenait à l'augmenter encore. Après m'avoir fait voir des figures du Christ et des apôtres, qu'on croirait, sauf le sujet, enlevées des murs d'Herculanum, ainsi que des symboles évidents du mystère eucharistique, il me mena dans une autre chambre où la Vierge, tenant son divin Fils sur ses genoux, se montre recevant les présents des rois mages. O douce et puissante comparaison ! Raphaël a certainement vu plusieurs peintures des catacombes, et il

en a profité. Son Adam et Ève, du plafond de la salle *della Segnatura*, au Vatican, se retrouve presque identiquement au cimetière de Domitille. A son tour, la Vierge de la même catacombe a la grâce chaste et la souplesse d'une madone de Raphaël. La foi du catholique s'exalte en reconnaissant, à d'indubitables preuves, le culte de la Mère de Dieu établi jusque dans les plus hautes époques de la primitive Église. L'artiste et le savant s'émerveillent de l'antiquité d'un type dont le moyen âge avait gardé l'empreinte et que la Renaissance ramena à sa première élégance.

Si le cimetière de Domitille nous offre des peintures qui peuvent remonter à la fin du 1^{er} siècle, nous en trouvons au cimetière de Prétextat qu'il faut rapporter avec certitude à l'âge des Antonins. La beauté du style emprunté aux Grecs ne s'y est pas encore altérée ; et, chose inattendue, l'art mis au service de l'Évangile ne se borne pas à la reproduction de pieuses allégories, il aborde les sujets mêmes de l'histoire du Sauveur. On montre dès à présent, au musée de Latran, la copie des scènes de l'Évangile peintes dans le cimetière de Prétextat : les sujets conservés sont le Christ et la Samaritaine, l'Hémorrhôisse et le Couronnement d'épines ; au-dessus, dans la partie mutilée, j'ai cru reconnaître les marches inférieures de l'escalier du prétoire de Pilate et les pieds du Sauveur qui s'apprête à les gravir. Notre Lesueur n'a rien tracé, de son pinceau sûr et léger, de plus suave et d'une grâce plus chrétienne que la figure de la Samaritaine auprès du puits.

Ces peintures, où l'Évangile se montre dans toute sa limpidité, sans aucun mélange d'éléments antérieurs, même de ceux qui ne font pas disparate avec les emblèmes chrétiens, laissent bien loin derrière elles la décoration d'une grotte voisine, sur laquelle on a beaucoup écrit depuis quelques années, et où Raoul-Rochette, dans son empressement à noyer au sein des influences du paganisme les premiers développements de l'art chrétien, s'obstinait à en chercher les plus anciennes productions. Je veux parler des peintures, plus exactement reproduites par M. S. Petit, où le passage dans l'autre vie d'un *Vincentius* et d'une *Vibia*, adeptes sans aucun doute d'une secte mithriaque, est indiqué par une suite d'allégories qui mêlent les idées chrétiennes à celles du paganisme oriental et romain. Après m'être convaincu que les antiquaires italiens ne s'étaient pas trompés sur l'origine et le caractère de ces peintures, j'ai constaté leur infériorité frappante sous le rapport de l'art et la date évidemment plus récente de leur exécution, quand on les compare aux scènes évangéliques de la catacombe limitrophe.

Plus de négligence dans le pinceau, moins d'élévation dans le style, caractérisent les peintres du cimetière de Saint-Calliste, quand on les compare aux productions analogues des catacombes de Domitille et de Prétextat; mais la différence est encore plus saillante dans les chambressépulcrales de Sainte-Agnès, exécutées pour la plupart dans le 1^{er} et le 11^e siècle de la paix de l'Église (1^{er} et 5^e après J.-C.). Là se manifestent les premiers essais d'un style plus oriental, plus roide, et, qu'avec l'influence que le

moyen âge exerce sur nous, nous serions tentés de considérer comme plus chrétien. La Vierge de ce dernier cimetière, que les pèlerinages dirigés par le P. Marchi ont rendue célèbre, et à laquelle on attribue des miracles de conversion, a déjà ce commencement d'empreinte byzantine. Les Vierges antérieures en date dont on a rassemblé les copies au musée de Latran, et parmi lesquelles celle du cimetière de Domitille occupe le premier rang, enlèvent à la Vierge de Sainte-Agnès une partie de son importance, au point de vue de l'antiquité du culte de la Mère de Dieu.

Les motifs qui retardèrent le développement de la sculpture chrétienne sont faciles à comprendre : aux époques où la religion nouvelle passait incessamment de la persécution à la défiance, on aurait couru trop de risques à exercer publiquement un art qui opère sur des masses pesantes dans de bruyants ateliers : un peintre avait fait bien plus vite et plus sûrement de descendre dans la catacombe et d'y ébaucher quelques compositions avec la pratique résolue qu'on remarque dans toutes les œuvres romaines. Aussi, lorsque l'augmentation des fortunes parmi les chrétiens et la fréquentation croissante des cimetières eut suggéré la pensée d'y employer des sarcophages historiés, choisit-on d'abord chez les entrepreneurs de ces sortes d'objets (la plupart de ceux qui nous sont parvenus sont des œuvres de fabrique) les sujets indifférents, exempts de paganisme, ou pouvant offrir quelque allusion éloignée à la foi nouvelle : par exemple, les scènes tirées de la chasse, des jeux du cirque, des

saisons ou des vendanges. Si l'on trouve des chrétiens de la fin du II^e siècle ou du III^e ensevelis dans des sarcophages semblables à ceux dont les païens faisaient usage, on peut affirmer sans crainte de démenti que la décoration de ces sarcophages n'offrait rien de mythologique. Les fragments qui présentent ce dernier caractère, et qu'on a tirés des catacombes, étaient des plaques retournées pour en faire usage dans la clôture des *loculi*, faute d'autres matériaux ; les épitaphes païennes qui proviennent de la même source n'ont pas une origine différente : la remarque que le P. Papebroch avait faite par rapport à la prétendue sainte Argyride de Ravenne¹ trouve journellement son application dans les recherches actuelles, faites avec plus d'ordre et de soin que par le passé.

L'introduction des sujets chrétiens dans la sculpture paraît avoir eu lieu dans la première moitié du III^e siècle, et surtout pendant la longue paix qui s'étendit depuis la captivité de Valérien jusqu'au règne de Dioclétien, et qui ne fut interrompue que par des poursuites partielles ou de peu d'importance. Alors le nombre des chrétiens s'était accru de manière à dépasser probablement plus de la moitié du total de la population. Le rang et la richesse d'une grande quantité d'entre eux fournirent aux artistes l'occasion de s'exercer dans un nouveau genre de sujets : c'est à cette époque que je serais disposé à faire remonter les statues en ronde bosse du *Bon Pasteur* qu'on a tirées de la catacombe de Sainte-Agnès et qui font aujourd'hui

¹ *De cult. Sanct. ignot.*, § 9.

l'ornement du musée chrétien de Latran ; sur le coup Raoul-Rochette leur aurait attribué le nom d'*Aristée*, tant l'élégance et le goût qui distinguent ces figures les rapprochent des meilleures productions de l'art romain.

En les admirant, on arrive à se convaincre de l'erreur et de l'injustice dans lesquelles tombent journellement les personnes qui accusent le christianisme d'avoir amené la décadence des arts du dessin. Dans le temps où nous plaçons l'exécution des statues du *Bon Pasteur*, l'art était déjà aux abois, et, sauf dans la Gaule, où les médailles des prétendus tyrans se distinguaient par une exécution encore remarquable, on se traînait dans l'imitation des anciens types, en les altérant chaque jour davantage. Les sujets chrétiens, au contraire, ranimèrent l'art et lui donnèrent une nouvelle vie ; on peut s'en convaincre en observant la suite des statues qui sont arrivées jusqu'à nous, plus ou moins mutilées ou complétées : le saint Hippolyte, aujourd'hui placé dans le musée chrétien, qui doit avoir été exécuté du vivant même de ce Père, martyrisé probablement en 256 ; le saint Pierre de marbre des *Grotte Vaticane*, ouvrage que j'attribue au ix^e siècle, et le saint Pierre de bronze de la grande Basilique, qu'après mûr examen je ne saurais ranger avant le pontificat de saint Léon. C'est au milieu du iv^e siècle, en 359, que se place l'exécution du magnifique sarcophage de Junius Bassus, tiré des catacombes du Vatican, et ce monument, qui donne l'époque approximative de plusieurs centaines d'autres sarcophages, montre à quel point la sécurité rendue à l'Église par Constantin avait favorisé le développement de la sculp-

ture chrétienne. La belle littérature des Pères ressemble à ces productions du ciseau catholique : tant que le monde romain fut debout, le genre humain, dans toutes ses applications, n'eut rien à regretter du passé; ce qu'il avait perdu du côté de la forme, il le regagnait du côté de la pensée. Si les circonstances eussent été favorables, on aurait vu sans doute les arts jeter, sous l'influence de l'Église, le même éclat qu'au xvi^e siècle. La chute des arts et des lettres tient à l'invasion des Barbares : et, quand on attribue l'invasion des Barbares au christianisme, on méconnaît le caractère et l'enchaînement de l'histoire romaine, depuis Auguste jusqu'à Théodose, depuis la défaite de Varus jusqu'au sac de Rome par Alaric.

V

Mais où les découvertes de M. De' Rossi sont de nature à produire des résultats encore plus considérables, c'est dans l'histoire de l'architecture chrétienne. J'ai déjà montré la fondation, puis l'embellissement, puis l'extension du sanctuaire souterrain, auquel correspondent, ou simultanément, ou peu de temps après, les oratoires construits à fleur de sol, ces oratoires qui reproduisent déjà les arcades, les absides multipliées du centre religieux de la catacombe, tandis qu'au sein de la ville, dans l'enceinte des grandes maisons chrétiennes, une salle régulière, semblable à celles qui précédaient les basiliques, reçoit l'assemblée des fidèles.

L'entrée du cimetière de Prétextat nous montre un ora-

toire plus important que ceux qu'on trouve au-dessus du cimetière de Calliste. L'édifice dont je parle et qu'on prenait encore, il y a quelque temps, pour un temple païen, a été restitué avec juste raison par M. De' Rossi à l'architecture chrétienne. Je suis resté frappé d'admiration devant cette rotonde surmontée d'une coupole et garnie de six absides dont la première s'ouvrait pour donner accès à l'édifice. La comparaison qu'on peut faire de cette construction avec les bâtiments voisins élevés par Maxence montre que ce serait la mettre trop bas que de la faire descendre au iv^e siècle. Avec des éléments d'une telle importance, on s'aperçoit de la nécessité de chercher le point de départ de l'architecture byzantine ailleurs qu'en Orient.

Cependant les annexes des cimetières sacrés ne nous fournissent encore qu'une transition incomplète de l'architecture des catacombes à celle des églises. On les rencontre dans des endroits où la disposition du sol n'avait pas permis de songer à mettre à découvert la sépulture primitive des martyrs. Mais, dans d'autres terrains où le tuf propre au creusement des galeries s'était rencontré à une moindre profondeur, où le lieu de la déposition des martyrs présentait déjà à l'extérieur une dépression entre les hauteurs voisines, la pensée s'offrit à l'esprit des chrétiens d'unir la basilique à la catacombe, en fondant l'une sur l'autre. C'est pour la démonstration des faits de ce genre, qui n'avaient pas été observés jusqu'à présent, que la découverte du cimetière de Saint-Alexandre présente un intérêt du premier ordre.

Depuis les incursions des Lombards et des Sarrasins,

qui transformèrent en un désert la campagne de Rome, on avait oublié ce centre religieux établi à plus de deux lieues de la ville, sur la voie Nomentane et dans le voisinage du bourg qui a donné son nom à cette voie. Quoiqu'il eût renfermé les reliques du pape saint Alexandre (109-119) et de ses compagnons dans le martyr, saint Evence et saint Théodule, ce n'était qu'un cimetière de village. La pauvreté et l'imperfection des ornements répondaient à l'exiguïté des ressources du lieu ; mais la très-faible profondeur de la fouille avait permis de transformer en une basilique extérieure les principales chambres sépulcrales, tout en laissant les galeries du cimetière s'étendre et se presser en quelque sorte autour du sanctuaire des saints. Bientôt cette relation étroite entre la basilique et le cimetière aura perdu de son évidence à cause des travaux que la piété de Pie IX élève au-dessus du tombeau de saint Alexandre ; mais, cet hiver encore, on peut voir tout le plan de l'édifice original, avec le tombeau de saint Alexandre et de saint Evence, servant, malgré sa position oblique par rapport à la direction du monument, d'autel majeur à l'église, et la chambre où reposait saint Théodule disposée sur la gauche, comme une chapelle latérale, avec des tombes parfaitement semblables à celles des catacombes dans le passage qui y conduit. Le type restreint et modeste d'une basilique prise sur une catacombe et continuant à lui servir de centre, malgré sa transformation en un édifice à fleur de sol, sert à faire comprendre le système dans lequel furent conçus les plus augustes édifices que les chrétiens du iv^e siècle élevèrent

à la gloire des illustres martyrs, des apôtres et du Sauveur lui-même.

Ici je dois rapporter une circonstance de ma visite à la basilique de Saint-Alexandre. J'ai déjà dit les tristes causes qui avaient empêché M. Visconti de me la montrer ; un malentendu nous avait privés, ce jour-là, de la précieuse compagnie de M. De' Rossi. A quatre Français que nous étions, il nous fallait deviner la disposition et les motifs de l'ensemble que nous avions sous les yeux. Un noble voyageur dont l'amitié nous honore et nous est chère, M. le marquis de Vogüé cherchait, comme nous, à se retrouver dans ce dédale. Tout à coup l'amour paternel lui suggère un lumineux rapprochement ; il se rappelle ce que son fils, M. Melchior de Vogüé, lui a bien des fois raconté de la manière dont Constantin avait fait du saint Sépulcre de Jérusalem une église, et il s'écrie : « Voilà une imitation du Saint-Sépulcre. » De retour à Rome, je m'empresse de faire part à M. De' Rossi de cette précieuse remarque, et aussitôt la pensée de la science établit comme une communication électrique entre la Palestine et Rome. Un mouvement de tendresse, dans un noble cœur et dans une intelligence exercée, avait dégagé une des observations les plus fécondes pour l'intelligence de la fondation des grands sanctuaires du catholicisme.

J'ai en ce moment sous les yeux les *bonnes feuilles* d'un livre sur les églises de Jérusalem que prépare M. Melchior de Vogüé et dont la publication sera prochaine ¹.

1. Ce beau livre a paru il y a quelques mois : *les Églises de la Terre-Sainte*, 1 vol. in-4 avec planches et gravures sur bois. Paris, Victor Didron, 1860.

Dans cet ouvrage, fruit d'un voyage au Levant, comme on n'en fait plus guère dans ce temps de touristes, l'auteur a retrouvé avec une persévérance ingénieuse la trace des travaux que Constantin accomplit au pied du Calvaire pour faire du Saint-Sépulcre le centre du temple élevé en mémoire de l'ensevelissement du Christ et de sa résurrection. L'évidement opéré dans la roche environnante et l'aplanissement du sol sont le premier exemple peut-être, ou l'un des plus anciens, d'un procédé qui devait recevoir à Rome une application multipliée. Nous l'avons rencontrée à Saint-Alexandre sur une échelle restreinte et qui en rend l'intelligence plus facile. Les travaux qui se font actuellement à Saint-Laurent-hors-les-Murs nous feront comprendre, à l'aide des observations précédentes, l'énigme qu'avait présentée jusqu'ici la disposition de cette basilique.

Quand on entre à Saint-Laurent, on trouve par delà la grande nef, et au-dessus de la confession, un sanctuaire entouré de colonnes dont la base s'enfonce à quinze ou vingt pieds en contre-bas du sol de l'église. Pendant longtemps on avait considéré ces rangées de colonnes comme le périptère d'un temple antique enveloppé dans les constructions de l'édifice chrétien ; la combinaison des débris, empruntés à des monuments divers, était pourtant trop évidente pour qu'avec les progrès de la critique on pût continuer à méconnaître l'origine chrétienne de toutes les parties de la basilique. Mais, après avoir adopté cette conclusion, on éprouvait plus de difficulté encore à se rendre compte d'une combinaison aussi singulière.

C'est alors qu'averti par l'exemple qu'offre la catacombe de Saint-Alexandre on s'est mis à découvrir les parois qui se dressent contre les parties inférieures de la colonnade, et qu'on y a trouvé les corridors et les *loculi* de la catacombe, qui se développent et s'étagent de manière à produire dans le carré long qui les sépare une espèce de bassin à ciel ouvert. Ce bassin, c'était la nef de la basilique primitive ; et les colonnes qui s'enfoncent autour du sanctuaire actuel, équivalant en étendue à l'église originale, en formaient la décoration. La confession, inférieure à la nef plus récente, et de niveau avec le temple des premiers siècles, est toujours à la même place ; mais l'entrée de l'édifice était vers l'orient, dans le sens contraire à la disposition actuelle.

Forts de l'instruction successive que nous avons puisée à Saint-Alexandre et à Saint-Laurent, nous comprendrons mieux ce que signifie le vaste et magnifique escalier tout rempli des épitaphes des premiers siècles, par lequel on descend à la basilique de Sainte-Agnès, et qui, même alors que nous n'en saisissons pas le motif, nous causait une impression involontaire de recueillement et de respect. Cet escalier est la répétition en grand de ceux qui donnent accès aux catacombes de Calliste, de Domitille et de Prétextat. A la dernière marche, au lieu d'une humble et obscure chapelle creusée dans le tuf, nous trouvons une basilique ouverte, d'une élégance pour ainsi dire virginale, et qu'inondent les flots d'une pure lumière. Cet édifice, que du côté de la voie Nomentane on ne pouvait aborder qu'en descendant à une profondeur considérable,

se trouve, dans la direction du nord, au niveau de la campagne. C'est que l'architecte a profité, pour ouvrir la catacombe autour du tombeau de la jeune martyre, de la dépression du sol qui existait à l'endroit même où on l'avait déposée ; le ravin naturel favorisait ainsi la transformation de la crypte en un édifice extérieur.

C'est exactement la même chose que l'on fit à la catacombe du Vatican ; mais ici le spectacle s'agrandit et prend en quelque sorte des proportions augustes. Placez-vous au commencement de la colonnade de Saint-Pierre, et de chaque côté de la gigantesque basilique, entre le palais pontifical et les jardins de Saint-Onuphre, observez l'ouverture de la colline. Autrefois l'enfoncement actuel, s'il existait déjà, n'avait pas du moins une importance équivalente. C'était sous ce sol devenu sacré que les chrétiens du voisinage avaient, dans le partage de la dépouille mortelle des apôtres, creusé la première chapelle de Saint-Pierre. Cette chapelle, de même que le Saint-Sépulcre, de même que l'autre sanctuaire souterrain, dédié plus particulièrement à saint Paul, sur la voie d'Ostie, a été protégée par la vénération de dix-neuf siècles ; mais le cercle d'honneur qui, dès les premiers moments de la paix religieuse, s'était formé autour d'elle, n'a cessé de s'étendre, à mesure des progrès de la conquête du monde par la croix, et le cimetière n'a pas été seulement diminué par ces accroissements, il y a disparu tout entier. Il faut en dire autant du sanctuaire qu'on avait fondé sur la voie d'Ostie, et qui est devenu la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs. La superficie en est

prise sur l'antique cimetière chrétien, absorbé dans les agrandissements du temple.

Malgré ces transformations, à Jérusalem comme à Rome, à Saint-Pierre comme à Saint-Paul, à Sainte-Agnès, à Saint-Laurent et à Saint-Alexandre, les tombeaux vénérés par les fidèles sont restés au point invariablement déterminé par la tradition, assurant par leur fixité même l'exactitude des souvenirs. Par là disparaît tout soupçon d'une combinaison postérieure et d'une fable légendaire. Ce n'est pas en vain que le pèlerin se prosterne au Saint-Sépulcre ou s'agenouille devant la confession de Saint-Pierre. Le doute scientifique expire devant des témoignages aussi formels.

En même temps se vérifie de plus en plus la belle pensée qui saisit le P. Marchi au début de ses explorations, couronnées aujourd'hui par d'aussi admirables conquêtes. Ce n'est pas tant afin d'échapper à la lumière des poursuites qu'afin d'imiter le Christ, qu'on est allé creuser un sépulcre neuf, dans le tuf volcanique de la campagne de Rome, pour le plus humble comme pour le plus glorieux des chrétiens. Dans cet ensemble vénérable, le sépulcre du Sauveur est comme le centre d'une catacombe immense, à laquelle aboutissent les galeries de tous les temps et de tous les siècles : les morts, endormis dans le Seigneur, semblent, en se réveillant, emprunter la voix de l'Apôtre pour nous dire : *Consepulti enim sumus cum illo.*

VI

Tel, au résumé, a été jusqu'à présent le fruit des travaux de M. De' Rossi ; tels les résultats de la protection de Pie IX. Nous ne voudrions pas charger les couleurs du passé ; mais le respect ne peut aller au point de nous imposer un absolu silence. J'ai mis, pour ce qui se passait à la fin du xvii^e siècle, Mabillon en contraste avec Boldetti : avait-on été jusqu'ici plus heureux dans le nôtre ? l'ébranlement causé par les nouvelles conquêtes du P. Marchi n'avait-il produit que des résultats irréprochables ? Dans les explorations qu'on continuait de faire, presque au hasard, la science était-elle toujours au niveau du zèle ? Le zèle lui-même répondait-il chez les explorateurs à l'ardeur des sentiments et du désir des fidèles ? Un œil sagace et scrupuleux n'aurait-il pas distingué, dans la reconnaissance et dans la distribution des reliques, quelques traits d'une imprudente complaisance ? En examinant les effets produits sur les âmes par la nouvelle popularité des catacombes, n'était-on pas amené à reconnaître qu'on avait agi quelquefois de manière à ce que la critique fit perdre autant de terrain que le sentiment et l'imagination en avaient gagné ?

Heureusement, dans la vie toujours ardente et sincère de l'Église catholique, la vérité n'est jamais longtemps compromise. Contre toutes les habitudes et les défiances des Romains, contre ces craintes de tempérament qui trop

souvent les dominant, un vaillant soldat s'est trouvé pour reprendre le poste où le P. Marchi était tombé. Le chevalier De' Rossi n'est pas descendu seul dans ces profondeurs si redoutées de ses compatriotes : l'amitié d'un frère veillait sur lui, et le dévouement qu'elle inspirait a produit une vocation inattendue. Don Michele De' Rossi n'éprouvait aucune passion pour l'archéologie. Mais le besoin de préserver l'ami que la nature lui a donné de toute erreur et de toute imprudence, au milieu de ces dédales, ayant imprimé fortement dans son esprit la mémoire des lieux, a fait promptement de lui le meilleur géographe des catacombes : les plans qu'il en dresse sont des documents d'une inappréciable valeur, et le frère aîné, confiant dans des travaux aussi solides, se sent déchargé de la moitié des soucis, qui, sans un secours aussi précieux, le poursuivraient au milieu de ces explorations pénibles.

Les premiers fruits de cette féconde association ont frappé l'esprit de Pie IX ; il a pris le chevalier De' Rossi sous sa protection particulière, et, pour que ses travaux ne demeurassent pas isolés, pour que les recherches fussent continuées désormais suivant des règles arrêtées, le saint pontife a institué une commission permanente des catacombes devant laquelle toutes les négligences du passé doivent disparaître. S'il y avait aujourd'hui des Mabillon, si un Mabillon revenait à Rome, il commencerait d'abord par se prosterner aux pieds de Pie IX, et puis, la lettre sur le *Culte des saints inconnus* à la main, il approuverait, il admirerait les travaux de l'ère nouvelle. Ce qu'il consacrerait surtout de son suffrage, c'est la pré-

dominance de la question topographique dans tout ce qui se rapporte à la distinction des sépultures et à l'authenticité des martyrs. Dernièrement, un de nos amis et collaborateurs, M. Edmond Le Blant, l'auteur du beau recueil des *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, a discuté la *Question du vase de sang*¹ avec une sévérité qui réveille le souvenir de Mabillon. Mais la rigueur d'examen que cet écrit provoque n'aura plus bientôt la même gravité. Puisque désormais, à des traits presque certains, on doit reconnaître par la place que les sépultures occupent si elles recèlent des martyrs ou si elles appartiennent au commun des fidèles, la discussion des signes et des symboles auxquels on s'attachait surtout pour opérer une telle distinction perd nécessairement de son importance.

Dès lors, il importe de se souvenir de la haute raison avec laquelle Mabillon avait démontré l'usage téméraire qu'on faisait du témoignage de Prudence, lorsque ce poète parle des martyrs innombrables ensevelis dans les catacombes, de ceux qu'on ne distinguait que par le chiffre indicateur de la quantité des cadavres, de ceux enfin dont le Christ connaissait seul les noms :

Quorum solus habet comperta vocabula Christus.

Il en était ainsi lorsque les dépôts sacrés n'avaient pas encore vu diminuer leurs trésors. Mais, quand les

1. Brochure in-8°, Paris, chez Durand.

incursions des Barbares du VII^e et du VIII^e siècle rendirent la campagne de Rome inhabitable, une pieuse prévoyance dépouilla les catacombes de presque tout ce qu'on y connaissait de reliques. Le nombre de martyrs dont les témoignages les plus authentiques attestent l'accumulation dans les Églises de Rome fait voir s'il était raisonnable de demander aux cimetières sacrés d'autres fruits que quelques glanures des anciennes moissons. On comprend alors que, dès le milieu du VIII^e siècle, Grégoire III ait pu écrire à un évêque de Mayence : *Je vous en supplie, laissez nous le temps de chercher encore; jusqu'ici, nous n'avons pu trouver un corps saint pour répondre à votre désir. Si nous en trouvons, nous nous empresserons de vous satisfaire.*

En compensation de l'impossibilité, dès à présent évidente, de succès plus faciles que Grégoire III n'osait l'imaginer, que n'a-t-on pas gagné sous le nouvel ordre de choses ! Si les faits secondaires cessent de se multiplier, les faits essentiels s'affermissent et s'éclairent d'un jour nouveau. Un des signes auxquels on reconnaît la vérité du catholicisme, c'est l'invincible ardeur de la critique qui veille à sa défense. C'est ce dont témoignent hautement les progrès dont nous sommes témoins. Les conquêtes sont plus importantes, parce que les moyens sont plus sérieux. Au lieu de s'occuper exclusivement de la recherche des reliques, on coordonne sous les portiques du musée de Latran les monuments qui prouvent invinciblement l'antiquité du dogme, l'antiquité de la hiérarchie et de la discipline, l'immuable authenticité de l'Église

catholique. Le mouvement ne s'arrêtera pas qu'on n'ait amené, par des preuves certaines, le dernier des dissidents de bonne foi à confesser son erreur devant le tombeau des apôtres.

C'est là ce que j'avais à dire ; et pourtant, en m'exprimant ainsi, en mettant en lumière l'œuvre salutaire accomplie par Pie IX, je me sens indiscret. Le contraste que j'établis, il ne faudrait peut-être pas le faire apercevoir ; le manteau de vénération que Pie IX étend sur tout le passé ne devrait pas être soulevé. Mais aussi pourquoi les hommes ont-ils la tête si dure et le cœur si froid ? Est-ce parce que la vertu gouverne que l'action est méconnue ? Ne semble-t-on rien comprendre d'un grand règne et d'un grand prince parce que l'humilité chrétienne s'allie à la magnanimité du souverain ?

Telle était la pensée qui me poursuivait, le jour où, reprenant le chemin du Vatican pour assister aux vêpres de la Toussaint, dans la chapelle Sixtine, je venais de quitter les ombrages de la villa Pamfili, immense tapis de verdure étendu sur des catacombes inconnues, et théâtre de combats glorieux dont les cicatrices sont encore marquées sur les arbres et les statues. Après un dernier regard et une dernière pensée donnés au monument que le prince Doria a noblement élevé sur les restes de nos soldats, tombés en combattant pour la cause de Pie IX et de l'Église, en longeant les arcades de l'aqueduc qui témoigne de la sollicitude des papes pour la nouvelle grandeur de Rome, l'âme agitée entre les souvenirs du passé

et les pressentiments de l'avenir, je montrais à mes compagnons, sur la porte d'une villa maltraitée par la guerre, l'inscription que l'ingratitude des Romains n'était pas parvenue à effacer entièrement : *Viva Pio nono liberatore !*

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME PREMIER

	Pages.
Introduction.....	I
Notice sur M. Lenormant.....	V
Du Beau.....	3
De l'Art chrétien.....	25
Benvenuto Cellini et ses Mémoires.....	55
L'École française en 1835	79
Pierre Guérin.....	142
Léopold Robert.....	153
Orsel et Overbeck.....	187
Isabey.....	218
Les Johannot.....	233
Paul Delaroche.....	249
Ary Scheffer.....	278
Le <i>Tu Marcellus eris</i> de M. Ingres.....	321
Le Martyre de saint Symphorien.....	327

	Pages.
La Vierge adorant l'Eucharistie	344
La Stratonice.....	359
Portraits de Cherubini et de M. le duc d'Orléans.....	371
Chapelle de l'Eucharistie à Notre-Dame-de-Lorette	384
Concours pour l'exécution du fronton de la Madeleine.....	403
Le Fronton de la Madeleine.....	409
Le Comte Turpin de Crissé	446
L'Archéologie, son objet et ses conditions.....	431
Les Catacombes de Rome en 1858.....	458





